



Universidad
Carlos III de Madrid
www.uc3m.es

TESIS DOCTORAL

EL ASESINO EN SERIE EN EL CINE DE TERROR ESTADOUNIDENSE (1960- 1986): UN DISCURSO EN LA CULTURA POPULAR

Autor:

Erika Tiburcio Moreno

Directora:

Concepción Cascajosa Virino

DEPARTAMENTO DE PERIODISMO Y COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

Getafe, septiembre 2017

El asesino en serie en el cine de terror estadounidense (1960-1986): un discurso en la cultura popular

TESIS DOCTORAL

EL ASESINO EN SERIE EN EL CINE DE TERROR ESTADOUNIDENSE (1960-1986): UN DISCURSO EN LA CULTURA POPULAR

Autor: *Erika Tiburcio Moreno*

Directora: Concepción Cascajosa Virino

Firma del Tribunal Calificador:

Firma

Presidente: (Nombre y apellidos)

Vocal: (Nombre y apellidos)

Secretario: (Nombre y apellidos)

Calificación:

Leganés/Getafe, de de

EL ASESINO EN SERIE EN EL CINE DE TERROR ESTADOUNIDENSE (1960-1986): UN DISCURSO EN LA CULTURA POPULAR

AGRADECIMIENTOS	10
RESUMEN	12
ABSTRACT	14
CAPÍTULO 1: INTRODUCCIÓN	16
1. 1. JUSTIFICACIÓN Y DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO	17
1. 2. OBJETIVOS DE INVESTIGACIÓN	19
1. 3. HIPÓTESIS DE TRABAJO	20
1. 4. MARCO TEÓRICO	21
1. 5. ESTADO DE LA CUESTIÓN	24
1. 5. 1. <i>Investigaciones sobre el terror cinematográfico</i>	24
1. 5. 2. <i>Investigaciones sobre cine de terror estadounidense</i>	27
1. 5. 3. <i>Investigaciones sobre el asesino en serie</i>	28
1. 6. METODOLOGÍA	31
CAPÍTULO 2: LA PÉRDIDA DE LA INOCENCIA DE ESTADOS UNIDOS.	
CONTEXTO HISTÓRICO	37
2. 1. INTRODUCCIÓN	37
2. 2. LA GUERRA FRÍA COMO TELÓN DE FONDO	37
2. 3. DE KENNEDY A REAGAN: RECORRIDO HISTÓRICO POR LAS POLÍTICAS PRESIDENCIALES	41
2. 4. LA FRONTERA COMO BARRERA SOCIAL Y CULTURAL (I): LOS GRUPOS CONTRACULTURALES	48
2. 5. LA FRONTERA COMO BARRERA SOCIAL Y CULTURAL (II): LOS GRUPOS CONTRACULTURALES Y LOS GRUPOS CONSERVADORES	60
2. 6. LUCES Y SOMBRAS DEL SUEÑO AMERICANO	62
2. 7. EL EMPODERAMIENTO DE LA CULTURA POPULAR	69
2. 7. 1. <i>La música</i>	70
2. 7. 2. <i>La televisión</i>	72
2. 7. 3. <i>El cómic</i>	76
2. 7. 4. <i>La moda</i>	77

2. 8. CONCLUSIONES	78
--------------------------	----

CAPÍTULO 3: EL TERROR COMO GÉNERO. CONTEXTUALIZACIÓN

FÍLMICA Y LITERARIA DEL TERROR ESTADOUNIDENSE	79
--	-----------

3. 1. INTRODUCCIÓN	79
3. 2. ENTENDER EL TERROR COMO GÉNERO CINEMATOGRAFICO. EL CASO ESTADOUNIDENSE	79
3. 3. ALGO NO ANDA BIEN EN EL NUEVO MUNDO: EL TERROR EN ESTADOS UNIDOS HASTA LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL	86
3. 4. LA TRANSFORMACIÓN DEL TERROR DESDE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL HASTA LA DÉCADA DE LOS SESENTA	92
3. 5. EL OSCURECIMIENTO Y LA COMERCIALIZACIÓN DEL TERROR DESDE LA DÉCADA DE LOS SESENTA HASTA LOS AÑOS OCHENTA	101
3. 5. 1. <i>La década de los sesenta</i>	101
3. 5. 2. <i>La década de los setenta</i>	108
3. 5. 3. <i>La década de los ochenta</i>	119
3. 6. CONCLUSIONES	125

CAPÍTULO 4: EL ASESINO EN SERIE ESTADOUNIDENSE DENTRO DEL DISCURSO HISTÓRICO-CULTURAL. SU RELATO CINEMATOGRAFICO DE TERROR	126
---	------------

4. 1. INTRODUCCIÓN	126
4. 2. EL ASESINO EN SERIE: APROXIMACIÓN AL DISCURSO SOCIAL EN TORNO A SU FIGURA	129
4. 2. 1. <i>¿Qué es un asesino en serie? Definición del término</i>	129
4. 2. 2. <i>Historia del ascenso de la psicología como ciencia en Estados Unidos y su relación con la investigación del asesino en serie</i>	133
4. 2. 3. <i>La transformación de los medios de comunicación y su relación con el asesino en serie</i>	139
4. 3. EL ASESINO EN SERIE: APROXIMACIÓN AL DISCURSO CINEMATOGRAFICO DEL GÉNERO DE TERROR	143
4. 3. 1. <i>Evolución histórica del asesino en serie en el terror</i>	143
4. 3. 2. <i>Análisis cuantitativo de las películas visionadas</i>	147
4. 3. 3. <i>Elementos discursivos: la normalidad</i>	153
4. 3. 4. <i>Elementos discursivos: la monstruosidad</i>	156

4. 4. CONCLUSIONES	174
CAPÍTULO 5: ESTUDIOS DE CASO	176
5. 1. INTRODUCCIÓN	176
5. 2. <i>PSYCHO</i> (1960).....	178
5. 2. 1. <i>Ficha de la película</i>	178
5. 2. 2. <i>Contextualización</i>	178
5. 2. 3. <i>Análisis de la película</i>	186
5. 2. 4. <i>Conclusiones</i>	204
5. 3. <i>THE BOSTON STRANGLER</i> (1968)	206
5. 3. 1. <i>Ficha de la película</i>	206
5. 3. 2. <i>Contextualización</i>	206
5. 3. 3. <i>Análisis de la película</i>	216
5. 3. 4. <i>Conclusiones</i>	228
5. 4. <i>THE LAST HOUSE OF THE LEFT</i> (1972)	230
5. 4. 1. <i>Ficha de película</i>	230
5. 4. 2. <i>Contextualización</i>	230
5. 4. 3. <i>Análisis de la película</i>	239
5. 4. 4. <i>Conclusiones</i>	252
5. 5. <i>THE TEXAS CHAIN SAW MASSACRE</i> (1974)	254
5. 5. 1. <i>Ficha de la película</i>	254
5. 5. 2. <i>Contextualización</i>	254
5. 5. 3. <i>Análisis de la película</i>	262
5. 5. 4. <i>Conclusiones</i>	279
5. 6. <i>HALLOWEEN</i> (1978).....	280
5. 6. 1. <i>Ficha de la película</i>	280
5. 6. 2. <i>Contextualización</i>	280
5. 6. 3. <i>Análisis de la película</i>	288
5. 6. 4. <i>Conclusiones</i>	305
5. 7. <i>DRESSED TO KILL</i> (1980).....	307
5. 7. 1. <i>Ficha de la película</i>	307
5. 7. 2. <i>Contextualización</i>	307
5. 7. 3. <i>Análisis de la película</i>	314
5. 7. 4. <i>Conclusiones</i>	326

5. 8. <i>THE SLUMBER PARTY MASSACRE</i> (1982)	328
5. 8. 1. <i>Ficha de la película</i>	328
5. 8. 2. <i>Contextualización</i>	328
5. 8. 3. <i>Análisis de la película</i>	336
5. 8. 4. <i>Conclusiones</i>	351
5. 9. <i>HENRY: PORTRAIT OF A SERIAL KILLER</i> (1986)	353
5. 9. 1. <i>Ficha de la película</i>	353
5. 9. 2. <i>Contextualización</i>	353
5. 9. 3. <i>Análisis de la película</i>	361
5. 9. 4. <i>Conclusiones</i>	375
5. 10. CONCLUSIONES	376
CAPÍTULO 6: CONCLUSIONES	378
CAPÍTULO 7: CONCLUSIONS	386
BIBLIOGRAFÍA	392
A) BIBLIOGRAFÍA	392
B) FILMOGRAFÍA	441
C) DOSIER CRÍTICO	450
CAPÍTULO 7: ANEXOS	452

Agradecimientos

En primer lugar, quería agradecer esta tesis a mi directora, Concepción Cascajosa Virino, quien con su apoyo y sus consejos han permitido que se haga posible. Asimismo, también le agradezco que confiase en mí cuando yo venía de otra facultad y de la que he aprendido muchísimo de ella. Por estas razones, ha pasado de ser una directora de tesis a una maestra para muchas cosas.

En segundo lugar, mis agradecimientos no estarían completos si no nombrase a mi padre por estar ahí y apoyarme siempre como solo él sabe y darme su cariño. Igualmente, María ha sido un ejemplo para mí y ha estado ahí de una manera incondicional. A mi madre que, desde bien pequeña, me apoyó para que estudiase y me ayudó en el duro camino de la tesis. No quiero dejar tampoco a mis abuelos, Alejandra y Andrés, porque se fueron mientras yo estaba redactándola y, aunque siempre me decían que no entendían lo que hacía, con su sonrisa conseguían siempre hacerme sentir bien.

Además, un pilar fundamental han sido mis amigas, con su apoyo y su capacidad para escuchar las anécdotas de mi tesis. Muchas gracias a Luna, que me ayudas a seguir, a Daniela, que es mi compañera de fatigas, a Indira y Clara, que son mis modelos de mujer, a Ana H, que me enseñas a luchar, y a Elena, mi gran compañera de batalla en el mundo del terror, cuya experiencia sirve para aprender. Todas vosotras sois las mejores. Asimismo, quería agradecer a Keeley su ayuda con las traducciones y su comprensión con mis nervios con muchas cosas de la tesis. Igualmente a esos amigos y amigas que han estado ahí, en especial, a Víctor y a Rubén.

Otra mujer a la que deseo dedicar esta tesis es a Elena Hernández Sandoica, quien fue mi maestra en la licenciatura y siempre ha sabido apoyarme intelectual y espiritualmente para que no me rindiese.

Otro apoyo fundamental han sido mis alumnos del centro cultural Quinta del Berro, en especial los de la clase de conversación de los martes por la tarde. Muchas gracias por escuchar mis historias en inglés y por estar ahí.

Igualmente, gracias Natalia, Edu, David y otros doctorandos por estar ahí y ver que una no está sola en este camino.

Este trabajo tampoco habría sido posible sin la excelente organización de los trabajadores de la biblioteca de la facultad de Humanidades de la Universidad Carlos III. Quería agradecerles su capacidad resolutive y su amabilidad para resolver todas las dudas que surgían.

Asimismo, quería agradecer a Belen Vidal su apoyo durante mi estancia en el King College en Londres, por guiarme en un viaje que parecía una odisea inicialmente.

Por último, quería agradecer este trabajo a las personas, cuyos caminos han sido diferentes porque, a pesar de ello, en ciertos momentos tuve el apoyo de ellos. Igualmente, también han ido apareciendo personas en mi vida que, al igual que la tesis, me están ayudando a crecer, en especial, a Amílcar y al grupo de debate de cine, porque sois geniales y vuestras ideas me sirven para plantearme alternativas.

Finalmente, la tesis merece una mención especial porque me ha ayudado a formarme intelectualmente y, aunque el camino investigador requiere de un aprendizaje constante, su presencia en mi vida me ha ayudado a crecer como persona.

Resumen

El asesino en serie en el cine de terror estadounidense (1960-1986): un discurso en la cultura popular analiza la figura del asesino en serie en el cine post-clásico de Hollywood en el contexto de las relaciones entre cine e historia. A diferencia de otros monstruos, el asesino en serie está basado en un criminal real que está considerado como un delincuente distinto, debido al éxito que demuestra en sus actos. La posguerra en Estados Unidos se caracterizó por el enfrentamiento de multitud de movimientos sociales que buscaban enfrentarse al orden establecido. Al mismo tiempo, el cine experimentó una serie de transformaciones estructurales e industriales, los cuales, se materializaron en el asentamiento de una industria *underground* e independiente que se impregnó de dichos cambios, como demuestra el cine de terror, que se caracterizó por historias con un alto contenido en violencia gráfica.

En cuanto al giro hacia el realismo en este género, el asesino en serie se acabó convirtiendo en el monstruo preferente para encarnar el sentimiento de violencia e inseguridad creciente. Al mismo tiempo, el discurso en torno a su figura se desarrolló en otros campos como la criminología, la psicología y los medios de comunicación. Obviamente, esta narración es el resultado del intercambio entre todas ellas y, consecuentemente, el terror acabaría desarrollando todos estos mitos, estereotipos e ideas alrededor de esta figura.

Hay, además, algunos aspectos claves en esta tesis: cambios culturales y sociales, la creación del concepto “asesino en serie” y la evolución del género y su relación con el propio subgénero que sitúa como protagonista a este monstruo. Además, esta tesis está dividida en cuatro capítulos centrales: contexto histórico, contexto cinematográfico, análisis teórico de esta figura y los ocho casos de estudio escogidos (*Psycho*, *The Boston Strangler*, *The Last House on the Left*, *The Texas Chain Saw Massacre*, *Halloween*, *Dressed to Kill*, *The Slumber Party Massacre*, *Henry: Portrait of a Serial Killer*).

Por último, el asesino en serie encarna algunos de los aspectos inherentes del contexto histórico y cultural estadounidense. Capitalismo, consumo, competitividad, puritanismo, excepcionalismo, la raza, el género o la

pobreza son elementos que configuran el discurso para reafirmar o criticar la normalidad hegemónica. Por tanto, este discurso no debe ser considerado homogéneo, sino determinado por los cambios históricos del periodo. En conclusión, el asesino en serie en el cine de terror estadounidense durante nuestro periodo de estudio debe ser leído como el resultado de una figura discursiva que encuentra su relato en el cine de terror y que se relaciona con los propios acontecimientos históricos que estaban sucediendo en la sociedad estadounidense. Los miedos que la sociedad estadounidense desarrolló a causa de la Guerra Fría, e incluso, las propias contradicciones internas se reflejaron en este monstruo humano que actuaba libremente en el espacio fílmico.

Abstract

The Serial Killer in American Horror Movies (1960-1986): A Discourse in Popular Culture analyzes this fictional figure, in an attempt to find out the relations between film and history. Unlike other monsters, the serial killer is based on an actual criminal considered as a distinct offender, due to his success in killing. Postwar America was featured by many social struggles which wanted to challenge the establishment. Meanwhile, film experienced industrial and structural transformations. As a result, the underground and independent cinema captured all these shifts and, in the case of horror genre, these films developed graphic and violent stories.

Regarding the realistic turn in horror films, the serial killer became the favorite monster to embody the feeling of increasing insecurity and violence, which frighten American society. At the same time, the discourse of the serial killer was developed in other sources such as criminology, psychology and mass media. Obviously, this narration is the result of the exchange among all of them and, consequently, horror developed all the myths, stereotypes and ideas around this figure.

There are some key aspects in this thesis: social and cultural shifts, the creation of the concept, the development of horror and its relation with the serial killer subgenre. Therefore, this PhD thesis is divided into four core chapters: historical background, film horror context, the theoretical analysis of the serial killer and the 8 cases of study that have been chosen (*Psycho*, *The Boston Strangler*, *The Last House on the Left*, *The Texas Chain Saw Massacre*, *Halloween*, *Dressed to Kill*, *The Slumber Party Massacre*, *Henry: Portrait of a Serial Killer*).

Finally, the serial killer is an embodiment of some inherent aspects of the historical context and the culture of the United States. Capitalism, consumerism, competition, puritanism, excepcionalism, race or gender are some elements that are configured in the discourse of the serial killer either to reassure or to criticize the hegemonic normalcy. However, that discourse is not homogeneous due to the historical changes of the period of study. Therefore, the serial killer in

American horror movies from 1960s to 1980s must be understood as the result of a cultural discourse in horror, which is related to the historical development of American society. This way, the Cold War and the own domestic contradictions and fightings were responsables for the creation of specific fears reflected on this human monster, who behaved freely (and breaking taboos) in horror movies.

CAPÍTULO 1: INTRODUCCIÓN

A modo de introducción, considero que es importante entender mi evolución académica para entender el propósito fundamental de la realización de esta tesis. Inicialmente, mis estudios universitarios fueron la Licenciatura de Historia en la Universidad Complutense de Madrid y el Máster Interuniversitario en Historia Contemporánea por la misma universidad. Al tiempo que la historia se había convertido en mi pasión desde mi adolescencia, el cine había sido otro pilar fundamental para mi formación. Desde el inicio de mi carrera, y gracias a la lectura de *Historia contemporánea y cine* (Ferro, 2000), descubrí que el cine podía ser entendido como una fuente histórica primaria, que podía ofrecer información relativa al contexto social y cultural en la que habían sido gestadas las obras de imágenes en movimiento.

Además, la realización de una tesis doctoral era esencial en mi formación como historiadora contemporánea. Previamente a la finalización de mis estudios en la universidad Complutense, situé el cine, así como otras fuentes de la cultura popular como el cómic, como un recurso fundamental para comprender ciertos procesos históricos (gustos, mentalidades, consumo) que la historia positivista, económica o social, no permitía profundizar de la misma manera. Tal y como descubrieron los autores de la escuela de Frankfurt (Mark Horkheimer, Theodor Adorno, etc.), los medios de comunicación de masas se convirtieron en herramientas fundamentales para la expansión de la estandarización que producía la cultura capitalista. Consecuentemente, el cine se convirtió en una herramienta fundamental para la transmisión de ideas políticas por la rapidez de su mensaje, como demuestra el formalismo ruso, el cine nazi o el cine durante periodos bélicos.

La importancia del cine para la comprensión de la sociedad contemporánea requería, así, de la especialización y del estudio en profundidad del mundo del cine, cuyo ámbito solo puede ser conocido a través de la decodificación de su propio lenguaje y de la comprensión de su funcionamiento en la producción, distribución y exhibición. La interdisciplinariedad que se plantea en este trabajo, requería de un mayor

conocimiento en cine que, únicamente, la comunicación audiovisual y los estudios de cine, podían ofrecer.

Este primer capítulo está dedicado a informar de todas las herramientas metodológicas que han sido necesarias para llevar a cabo esta investigación. En primer lugar, se encuentran las razones que explican la elección del objeto de estudio y su delimitación. Posteriormente, se señalan aquellos objetivos e hipótesis que este trabajo ha perseguido desde su nacimiento. Finalmente, se podrán encontrar tres apartados dedicados al marco teórico, al estado de la cuestión y a la metodología, cuyo propósito es situar este trabajo dentro de su marco de trabajo y dentro de las corrientes que han tratado temas cercanos al que en esta investigación se trata.

1. 1. Justificación y delimitación del objeto de estudio

Los monstruos son una figura recurrente en gran multitud de civilizaciones y culturas de diferente calado. Su presencia en los relatos busca despertar miedo en aquel que está escuchando la historia. La importancia de su presencia continuó a lo largo de los siglos a través de diferentes soportes, como es el caso de la literatura gótica, que fue testigo del nacimiento de figuras que se han convertido en iconos de la cultura contemporánea, siendo el ejemplo de Drácula o el monstruo de Frankenstein. Por su parte, el cine supo explorar las posibilidades del género desde el comienzo de su existencia. Nacido como género en el Expresionismo alemán de los años veinte y con el ciclo de películas de monstruos de los estudios Universal de los años treinta, el cine de terror comenzaba a forjarse un hueco en la historia del cine.

Obviamente, el terror es un elemento cultural permeable a los cambios históricos y sociales, de manera que, un mismo monstruo experimentará una serie de mutaciones o variaciones que responderán al contexto social e histórico en que ha sido creado. En este sentido, el carácter popular y fantástico que poseen muchas de estas historias, ha permitido al género de terror, tanto en la literatura popular como en el cine, gozar de una mayor libertad para abordar ciertas problemáticas, las cuales permanecían ocultas en otros géneros, debía a la censura del momento. A pesar de su importancia

histórica, y del éxito que este género cinematográfico ha cosechado hasta nuestros días, muchos estudiosos han despreciado su consideración como objeto de estudio, por calificar a estas producciones como productos que únicamente explotaban el sexo o la violencia en su búsqueda de beneficios. De esta manera, los especialistas decidieron abordar otras películas de “mayor calidad”, obviando la importancia de estas últimas para la formación de imaginarios.

En este sentido, el asesino en serie en el cine de terror juega un papel fundamental en la evolución del género. Tras la Segunda Guerra Mundial, con el descubrimiento de las terribles consecuencias del Holocausto nazi, el cine de este género, en general, y el estadounidense, en particular, acabaron ofreciendo historias cada vez más realistas, que encontraron más tarde en el asesino en serie la perfecta encarnación de dicho giro narrativo y audiovisual. De hecho, dicha figura permitía aumentar las posibilidades de la autenticidad en la narración, ya que se basaba en un criminal que existía en la vida real. A pesar de ello, se trató de un personaje que fue construyéndose cultural, histórica, sociológica y criminológicamente.

En conclusión, el estudio de la figura del asesino en serie en el cine de terror facilita la comprensión de aquellas mutaciones culturales y sociales que estaban permeando la mentalidad colectiva estadounidense, entre las que se encontraban la creciente sensación de inseguridad ciudadana o la cotidianidad de la violencia. En relación directa a nuestro monstruo, tal miedo conllevó a la mitificación de este personaje-criminal, tanto en el discurso cinematográfico como en el discurso de los medios de comunicación, el cual descansa sobre la transmisión de acontecimientos reales. La importancia del estudio de su figura recae también en la gestación de un subgénero cinematográfico que situó como protagonista a este monstruo humano.

El objeto de estudio que ha sido escogido para la tesis es, por tanto, la figura del asesino en serie en el género de terror del cine estadounidense post-clásico. La importancia de realizar un estudio detallado de este personaje ha requerido de una limitación temporal y espacial, por lo que los estudios de caso que aquí se detallan se han reducido a un total de ocho, los cuales abarcan un periodo de veintiséis años, los cuales se corresponden con los límites

temporales de la producción del primer y el último caso de estudio escogido. Así, en este trabajo se procederá al análisis de *Psycho* (*Psicosis*, Alfred Hitchcock, 1960), *The Boston Strangler* (*El estrangulador de Boston*, Richard Fleischer, 1968), *The Last House on the Left* (*La última casa a la izquierda*, Wes Craven, 1972), *The Texas Chain Saw Massacre* (*La matanza de Texas*, Tobe Hooper, 1974), *Halloween* (*La noche de Halloween*, John Carpenter, 1978), *Dressed to Kill* (*Vestida para matar*, Brian de Palma, 1980), *The Slumber Party Massacre* (Amy Holden Jones, 1982) y *Henry: Portrait of a Serial Killer* (*Henry: retrato de un asesino en serie*, John McNaughton, 1986).

1. 2. Objetivos de investigación

Nuestra investigación tiene como principal objetivo la comprensión del discurso cultural en torno al asesino en serie en el relato cinematográfico de terror estadounidense. Desde este punto de vista, es importante tener en cuenta de que partimos de un paradigma nacional con el objetivo de facilitar una investigación que nos sirva mostrar cómo la cultura popular negocia imaginaciones sociales. Aparte de este objetivo, que ha sido central para nuestro estudio, existen otra serie de objetivos secundarios que pueden ser resumidos en los siguientes puntos:

1. Estudiar la evolución cinematográfica de este monstruo durante el periodo de tiempo escogido y los diferentes relatos asociados a su figura. De esta manera, es esencial el reconocimiento de aquellas características que sean comunes en los estudios de caso analizados, así como las específicas de cada uno de ellos.
2. Relacionar las características atribuidas a este tipo de criminal previamente a la aparición del concepto científico, y examinar las influencias (radiofónicas, literarias, etc.) en su narración.
3. Comprender, por un lado, los cambios sociales y culturales que se produjeron en Estados Unidos desde la década de los sesenta hasta los ochenta y, por otro lado, la manera en que dichas transformaciones influyeron en la manera de percibir y transmitir el relato en torno a esta figura.

4. Descubrir la relación existente entre el relato cinematográfico y la información ofrecida por otros medios, tales como la criminología o los medios de comunicación.

1. 3. Hipótesis de trabajo

El presente trabajo ha sido el resultado de un proceso de investigación que comenzó con las siguientes hipótesis de trabajo:

1. El asesino en serie es un discurso cultural propiamente estadounidense, que se convierte en la personificación de todos los conflictos que se estaban viviendo en Estados Unidos durante las décadas de los sesenta, setenta y ochenta. Además, la cultura capitalista y puritana acentúa una serie de características criminales que son específicas de este contexto. Desde este punto de vista, la importancia de la representación cinematográfica como medio de comunicación de masas reside en su capacidad para plasmar las ansiedades sociales ante las mutaciones históricas que Estados Unidos tuvo que afrontar. Así, la representación cinematográfica de las cintas centradas en el monstruo humano sirve como codificación visual de las ansiedades históricas.
2. El asesino en serie en el cine de terror ejerce un doble discurso: por un lado, refuerza las estructuras sociales y morales y, por otro, sirve de crítica a una sociedad que posee una violencia inherente y, específicamente, estadounidense. De esta manera, la mitificación que se produjo en torno a su figura fue debida al giro conservador que experimentó el país y a la ficcionalización continuada de su figura, revestida por el manto de la “realidad”.
3. Como monstruo de ficción, el asesino en serie es también una figura de poder¹, razón que explica que sea mayoritariamente un

¹ Las relaciones de género sobre las que se asentaban la sociedad patriarcal estadounidense utiliza la cultura popular para conseguir la naturalización de la misma. De esta manera, Barbara Creed (2005) asocia la masculinidad al poder fálico, lo que conlleva a que el género de terror explote dicha relación y la traduzca en la narrativa de la crueldad masculina sobre la mujer, repetida constantemente en la narrativa del asesino en serie.

hombre blanco. De hecho, la diferenciación entre el asesino en serie urbano y el rural responde también a la jerarquía simbólica existente en las mentalidades colectivas.

4. La Segunda Guerra Mundial, el Holocausto y el Nazismo fueron tres hechos clave para la consideración de la maldad humana. En el caso de Estados Unidos, dicho concepto se alimentó con las cruentas imágenes que llegaban de la Guerra de Vietnam, así como los conflictos tan violentos que vivió la sociedad americana durante este periodo. El cambio de mentalidad que se produjo a raíz del conflicto bélico en suelo asiático permite entender las razones que explican el nacimiento de esta figura como monstruo ficticio.

1. 4. Marco teórico

La naturaleza de la presente investigación ha requerido de una interdisciplinariedad de diferentes campos teóricos para lograr un mejor análisis. Por ello, el aparato teórico de este trabajo se ha forjado a partir del campo de la historia, los estudios culturales y los estudios cinematográficos. Debido a la extensa amplitud de estas disciplinas, a lo largo de las páginas siguientes, nos centraremos en exponer someramente las tendencias y escuelas que han sido fundamentales para llevar a cabo nuestra metodología.

La historia es la disciplina que estudia la evolución de las sociedades humanas atendiendo a los procesos, los acontecimientos y los cambios culturales. Han sido fundamentales, en este sentido, la lectura de obras generales sobre la historia de Estados Unidos, que han permitido contextualizar y delimitar los procesos de diferente naturaleza que estaban sucediendo en nuestro periodo de estudio. Por ello, entre las todas las obras consultadas, se han utilizado los trabajos de Philip Jenkins (2012), Mario Hernández Sánchez Barba (1997) o Howard Zinn (1999). Obviamente, la situación política y económica de la Guerra Fría requería acudir a obras que se centrasen en el propio conflicto, como son los trabajos de Peter J. Kuznick y James Gilbert (2001) o de Tom Engelhardt (1995), así como obras que se centrasen en la historia

europea de la mano de investigadores como Tony Judt (2006) o David S. Mason (2011).

Además de los estudios que abordan en mayor profundidad la historia política, económica o de las relaciones internacionales, ha sido esencial el acercamiento a la historia cultural. A pesar de que resulta extremadamente compleja ofrecer una definición, se parte de la base de que es una corriente historiográfica que se encarga de estudiar aquellas prácticas, representaciones, creaciones y manifestaciones que se desarrollan en el seno de un mismo grupo. Como primer acercamiento fue fundamental la colección dedicada al estudio, por décadas, de la historia cultural de Estados Unidos (Holland, 1999; Stewart, 1999; Kallen, 1999). Además, algunos artículos concretos de revistas académicas han sido esenciales para profundizar en ciertos aspectos relevantes de nuestro objeto de estudio, como la filosofía en torno a las armas (Utter y True, 2000) o la religión en Estados Unidos (Orser, 1973; Wallace, 1985), entre otros.

En relación a esta tendencia historiográfica, los estudios culturales han sido fundamentales para la evolución de esta investigación. Tal y como analiza Burke (2004), su desarrollo se ha visto sometido a múltiples transformaciones, que ha desembocado en campo de estudio interdisciplinar, el cual utiliza métodos y técnicas que proceden de disciplinas como la sociología, la semiótica, la historia o la economía, para estudiar la cultura como el conjunto de representaciones y prácticas creadoras y alimentadoras de nuevos valores sociales y nuevos lenguajes (Miller, 2006). Así, Stuart Hall toma el concepto de representación como medio para otorgar significado al mundo (Hall, 1997), donde el otro juega un papel esencial en la formación y cohesión social del grupo, así como en el establecimiento de su discurso (Frow, 1995). Dentro de este ámbito de estudio, el análisis lingüístico y discursivo ha sido la piedra angular de nuestra metodología, que será explicada y detallada posteriormente. Por ello, han sido fundamentales autores como Antonio Gramsci (Forgacs y

Nowel-Smith, 1985), Michel Foucault (Foucault, 1972, 1980) o Jacques Derrida (Wolfreys, 1998)².

Aunque, sin duda, los estudios cinematográficos son el campo fundamental en nuestra investigación. Dentro de este campo, la producción cinematográfica es la que más relevancia ha tomado en nuestro análisis, aunque no se han olvidado otros aspectos como el desarrollo industrial, la distribución y la exhibición. Por esta misma razón, la lectura de los volúmenes relacionados con nuestro periodo de estudio de la colección *History of the American Cinema* (Cook, 1994; Prince, 2000; Monaco, 2001), publicados por la Universidad de Berkeley, han sido esenciales para entender la evolución de la industria estadounidense. La utilización de algunos textos teóricos, como *The Oxford Guide to Film Studies* (Hill y Gibson, 1998), *Looking Past the Screen. Case Studies in American Film History and Method* (Lewis y Smoodin, 2007), o *Canonic Texts in Media Research. Are There Any? Should There Be? How About These?* (VV. AA, 2003b) nos han permitido esclarecer el bosquejo conceptual inicial, y delimitar los conceptos teóricos que vamos a manejar en este trabajo.

El elemento básico sobre el cual se desarrolla nuestra investigación es el género cinematográfico, entendido como aquel conjunto de filmes que, aunque son susceptibles de sufrir cambios y mutaciones, poseen una serie de características comunes que han permitido consolidar su clasificación genérica. Sin embargo, el consenso del público en la consideración de dicho producto visual y la especialización de las productoras y distribuidoras son otro aspecto a tener en cuenta a la hora de analizar el género (Altman, 2000). La limitación temporal y espacial de este trabajo ha sido la piedra angular para explicar la delimitación geográfica en función de las barreras nacionales. Partiendo de la premisa del género, la lectura de textos que ofrecen pautas para el análisis semiótico, visual y discursivo ha dotado a esta investigación de una serie de herramientas metodológicas para desgranar e identificar las prácticas discursivas culturales que impregnan el relato. Algunos de los libros que esclarecían los pasos a seguir en la metodología escogida son *How To Do*

² La razón que explica la utilización de la bibliografía en inglés de estos autores es que la tesis se presenta está manejando artefactos culturales anglosajones, lo que ha sido esencial para orientar la bibliografía y tomar algunas fuentes que han utilizado esta lengua.

Media and Cultural Studies (Stokes, 2013), *Media Semiotics. An Introduction* (Bignell, 1997) o *Visual Culture. The Reader* (Evans y Hall, 1999).

1. 5. Estado de la cuestión

1. 5. 1. Investigaciones sobre el terror cinematográfico

Comparado con los estudios sobre otros géneros, el terror no ha gozado de una atención mayoritaria debido a su consideración de popular. A pesar de ello, el interés de algunos investigadores e investigadoras en este ámbito ha ofrecido excelentes trabajos de investigación. En primer lugar, la filosofía ha sido un campo que ha explorado el género desde diferentes hipótesis. El autor Noel Carroll plantea en *Filosofía del terror o paradojas del corazón* (2005) que la existencia del terror como forma de entretenimiento es una paradoja por su propia naturaleza de engendrar miedo en el espectador. En este sentido, el placer que siente el público sería concebido mediante el poder de atracción de lo repulsivo, por un lado, y la comprensión de que la ficción emociona al público porque cree que es real durante su duración, aunque sepa que es lo contrario (terror-arte).

Anna Powell, por su parte, se acerca a las teorías hápticas³ y estudia el género de terror desde una perspectiva deleuziana en *Deleuze and Horror Film* (2005). Al igual que Carroll, entiende el visionado del cine de terror como una experiencia estética, aunque añade que el alcance de una película es mayor por la huella que permanece en el pensamiento del espectador. De esta manera, afirma que “el potencial del cine de terror incide su conexión dinámica con la mente del espectador. La experiencia del cine de terror, en sus atractivos esquizoides, sus movimientos y tiempos, es una imagen en movimiento de nuestra propia transformación⁴” (Powell: 208). La experiencia del espectador también fue un tema de interés para Julian Hanich, quien, en

³ Las teorías hápticas plantean una total inmersión en el visionado de una obra audiovisual. De esta manera, el cuerpo también experimentaría una experiencia casi táctil, que acerca al espectador con el objeto que toca visualmente. Ver Barker (2009), Shaviri (1993).

⁴ Todas las traducciones son propias, salvo citado expresamente. Texto original: “The potential of the horror film lies in its dynamic connection with the incorporated mind of the spectator. The horror film event, in its schizoid becomings, its motions and times, is a moving-image of our own transformation.”

Cinematic Emotion in Horror Films and Thrillers. The Aesthetic Paradox of Pleasurable Fear (2010), explica que la catarsis no es la única razón de la fascinación de terror, sino que el impacto emocional al ver la brutalidad también afecta cognitivamente. De tal manera, como el miedo cinematográfico es buscado, es igualmente disfrutado por el cuerpo.

Los estudios psicoanalíticos han constituido otra rama fundamental en el análisis del género de terror. Quizás el autor más importante, y que ha sido referencia para los especialistas, es Robin Wood. *Hollywood: From Vietnam To Reagan* (1986) reúne varios de sus escritos, de los cuales algunos reflexionan sobre el cine de terror y la figura del monstruo. Para Wood, el monstruo sirve como encarnación metafórica de lo reprimido culturalmente, siendo el caso de los pobres, las mujeres, los homosexuales, los transexuales, etc. Por su parte, Laura Dudenhoeffer ha sido otra autora que ha estudiado el terror desde la metodología psicoanalítica. En su obra *Embodiment and Horror Cinema* (2014), analiza fundamentalmente el caso del cine norteamericano y entiende este género como una representación de las ansiedades culturales del momento en que se realiza la película. De esta manera, cada película estaría muy ligada a los miedos culturales e históricos particulares. Por último, hay una obra que sirve para localizar las diferentes tendencias dentro de análisis psicoanalítico que es un volumen editado por Steven Jay Schneider, titulado *Horror Film and Psychoanalysis. Freud's Worst Nightmare* (2004).

Los estudios feministas y de relaciones de género han sido otro aporte fundamental en el análisis del género de terror. En este sentido, una obra fundamental, que recopila las diferentes aportaciones dentro de esta metodología, es el volumen editado por Barry K. Grant titulado *The Dread of Difference. Gender and the Horror Film* (1996). Quizás la obra más significativa de esta tendencia para nuestro estudio sea *Men, Women and Chain Saws. Gender in Modern Horror Film* (1992) de la autora Carol Clover. En la línea de Laura Mulvey y su teoría de la mirada (2013), Clover explora las obras de terror que comienzan a realizarse desde mediados de la década de los setenta y, entre las conclusiones a las que llega, nos descubre cómo la mujer aparece cosificada y objetivizada para que el público, mayoritariamente masculino,

pueda mirarla y satisfacer sus deseos sádicos, gracias a las técnicas propias de este género.

La última tendencia significativa es la que se acerca a este objeto desde la perspectiva cultural e histórica. James B. Twitchell analiza en *Dreadful Pleasure. An Anatomy of Modern Horror* (1985) el género de terror como una manifestación puramente histórica y cultural. En esta obra se analizan los cambios tecnológicos y narrativos del cine de terror, aunque la ausencia de una contextualización histórica más amplia, por un lado, y el análisis pormenorizado de ejemplos visuales, por otro, convierten a este trabajo en una herramienta puramente teórica. En cambio, Tony Williams analiza, en un intento por llegar a un estudio más práctico, la representación de la familia en el género de terror en su libro *Hearths of Darkness. The Family in the American Horror* (1996).

En la línea de Williams, William S. Poole realiza una investigación sobre el terror en Estados Unidos, cuyo foco de interés es la comprensión de las dinámicas y las problemáticas históricas que han influido en el desarrollo del género. Su obra *Monsters in America. Our Historical Obsession with the Hideous and the Haunting* (2011) indaga en las profundas raíces históricas de ciertos miedos culturales propios de la cultura americana, como es el caso de la esclavitud o la Guerra Civil, y su traslación a las fuentes de cultura popular. En la misma línea, David J. Skal, quien, en obras tales como *Monster Show. Una historia cultural del terror* (2008) o *Death Makes a Holiday. A Cultural History of Halloween* (2002), toma una figura como es el monstruo o una festividad como es Halloween y analiza su evolución, relacionándolas con su contexto social y cultural y con sus influencias históricas.

Para concluir este apartado, algunos títulos arrojan luz sobre el análisis semiótico y visual de la narrativa cinematográfica dentro del género como *American Horrors. Essays on the Modern American Horror Film* (Waller, 1987), *The Horror Film. An Introduction* (Worland, 2007), o *Horror* (Cherry, 2009), entre otros. Los últimos años están siendo testigos de obras que centran su atención en la evolución económica del género (Nowell, 2011a, 2011b, 2011c y 2014) o la audiencia (Weaver y Tamborini, 1996).

1. 5. 2. Investigaciones sobre cine de terror estadounidense

El cine de terror estadounidense y su desarrollo ha sido un tema de interés para algunos investigadores. Reynold Humphries, en su obra *The American Horror Film: An Introduction* (2002), pretende ofrecer una visión panorámica de la historia del género, de tal manera que divide la evolución del mismo entre el periodo clásico y el moderno. Asimismo, pretende también arrojar luz sobre ciertas teorías que se han acercado al género como el psicoanálisis o los estudios feministas. Por su parte, Joseph Maddrey se acerca al género desde una metodología más cercana a los estudios culturales. En su obra *Nightmares in Red, White and Blue. The Evolution of the American Horror Film* (2004), la cual dedica la segunda parte a directores tales como Tod Browning o Wes Craven, analiza el cine de terror en función de ciertos acontecimientos y procesos decisivos para el país como la bomba nuclear o los sentimientos que experimentó la población con la llegada de las crisis económicas tras la Segunda Guerra Mundial.

Asimismo, Charles Derry analiza en su obra *Dark Dreams 2.0: A Psychological History of the Modern Horror Film from the 1950s to the 21st Century* (2009)⁵ el cine moderno y contemporáneo desde tres ansiedades básicas: la personalidad (lo interno), el Armagedón (el apocalipsis) y lo demoniaco (lo religioso). Con respecto a la personalidad, analiza la normalidad como creadora de monstruos y la figura del asesino en serie como el resultado de las contradicciones culturales de la civilización estadounidense. En este sentido, con respecto a *Henry: retrato de un asesino* afirma que “si tantos asesinos como Henry pueden nacer de las privaciones psicológicas y económicas encontradas en América, ¿qué dice eso sobre Estados Unidos y sus valores?”⁶ (Derry, 2009: 125).

Por su parte, Keith M. Booker ofrece en su obra *Red, White, and Spooked. The Supernatural in American Culture* (2009) una exposición de la narrativa de ciertos mitos nacionales. Así, en el capítulo “U.S. vs. Them: American Paranoia and the Longing for Evil in American History and American

⁵ Es una reedición actualizada de una obra publicada por el mismo autor en el año 1977.

⁶ Texto original: “If so many killers like Henry can be hatched from the economic and psychological deprivations found in America, what does that say bout America and its values?”

Culture”, se centra en la discursividad de la otredad y la capacidad que tiene Estados Unidos para demonizarlo y separarlo de la normalidad.

Por último, ciertas obras se han centrado en décadas o periodos puntuales de su desarrollo como es el caso de *Rational Fears. American Horror in the 1950s* (Jancovich, 1996) o algunos de los monográficos desarrollados por John K. Muir como es el caso de *Horror Films of the 1970s* (2002b) o *Horror Films of the 1980s* (2007). Igualmente, la filmografía de algunos directores ha sido objeto de estudio específico como demuestra la obra *Dark Directions. Romero, Craven, Carpenter and the Modern Horror Film* (Phillips, 2012), al igual que ocurre con el estudio de ciertos subgéneros en los cuales centra su atención Bernice Murphy en algunas de sus obras como *The Suburban Gothic in American Popular Culture* (2009) o *The Rural Gothic in American Popular Culture. Backwoods Horror and Terror in the Wilderness* (2013).

1. 5. 3. Investigaciones sobre el asesino en serie

La figura del asesino en serie como monstruo ficticio ha sido objeto de análisis desde los años ochenta fundamentalmente. En primer lugar, Joel Black se acerca al acto del asesinato y lo analiza desde una perspectiva estética. En *The Aesthetic of Murder. A Study in Romantic Literature and Contemporary Culture* (1991) afirma que “la mimesis recíproca entre la vida y el arte, entre la violencia real y las imágenes de violencia, es pertinente para la experiencia de un tipo particular de asesino -el *voyeur* al que ‘le gusta mirar’ desde su propio punto de observación privado⁷” (Black: 26). De esta manera, el espectador busca satisfacer sus ansias de violencia y asesinato, de arte macabro, sin necesidad de sufrir las consecuencias morales o sociales. En relación a la figura del asesino en serie, el espectador puede reflejar en él todas aquellas perversiones ocultas que no están permitidas socialmente.

Así, el puro acto del asesinato se puede narrar desde una perspectiva cinematográfica. Aunque no solo el crimen en sí mismo, sino la repetición del

⁷ Texto original: “The mimetic interplay between life and art, between actual violence and images of violence, is pertinent to the experience of a particular sort of murderer –the voyeur who “likes to watch” from his or her own private vantage.”

mismo es la que se configura como la actuación fundamental de nuestra figura. Alzena Macdonald editó *Murders and Acquisitions: Representation of the Serial Killer in Popular Culture* (2013), que centraba su atención en la representación cultural de este monstruo desde diversas metodologías con el objetivo de analizar los diferentes discursos como demuestran algunos de los capítulos como, por ejemplo, la mitificación de su figura que ha llevado a su musealización o su encarnación como representación del patriarcado.

La continua asociación del asesino en serie con la misoginia a las mujeres es un tema que ha sido fundamental en la investigación de Jennifer Reburn, *Watching Men. Masculinity and Surveillance in American Serial Killer Films* (2012), que ofrece una nueva aportación en relación a esta figura. A través de la metodología del discurso, sitúa al asesino en serie como agente de vigilancia y de supervisión por el poder de observación. De esta manera, el asesino en serie sirve para reforzar la imagen dominante del Estados Unidos masculino, a pesar de que los relatos en torno a la clase social a la que pertenecen influyan en su descripción.

La relevancia de su figura, y la continua construcción de su discurso, en la cultura estadounidense y en el cine llevaron a que Stephen Hantke estudiase en “The Dialogue With American Popular Culture in Two German Films about the Serial Killer” (Williams y Schneider, 2005), la construcción de este monstruo en el relato audiovisual alemán y sus posibles influencias. En este sentido, la investigación de Joseph B. Applegate, titulada *The Serial Killer as Postmodern Anti-hero and Harbinger of Apocalypse in Contemporary Literature and Life* (1996), analiza la influencia de los discursos que los medios de comunicación ofrecen del asesino en serie y cómo la ficción explota ciertos hechos en favor de lo extremo como resultado del postmodernismo y la fragmentación.

Desde una perspectiva más cultural, existen dos obras fundamentales en la investigación sobre este personaje. La primera de ellas es *Serial Killer: Death and Life in America's Wounded Culture* (1998), donde Mark Seltzer entiende al asesino en serie como un constructo cultural que aparece como resultado de la sociedad de masas. Por otro lado, Philip Jenkins, en *Using Murder. The Social Construction of Serial Homicide* (1994), trata de desarmar las falacias en torno al asesino en serie, de tal manera que dicho criminal se

habría convertido en un recurso de la narrativa conservadora que había impregnado Estados Unidos. En la misma línea, Julie B. Wiest publicó *Creating Cultural Monsters. Serial Murder in America* (2011), cuyo análisis permite comprender al asesino en serie como una manifestación propia de esta civilización, de manera que muchas de las características atribuidas a esta figura son propias de este pueblo como es el caso de la violencia, el deseo por el poder y el control o los ideales masculinos.

En la misma línea, la multidisciplinariedad está jugando un papel fundamental en el estudio de esta figura. *Serial Killer. Philosophy For Everyone: Being and Killing* (2010) de S. Waller, presenta al asesino en serie como un receptáculo donde se alojan diferentes ficciones, que han tenido como resultado la gestación de un relato de peligro mayor al que representa en la realidad. Ted Bundy, el desconocido *Zodiac* o la consideración de este criminal como representación del escepticismo moral, son algunos de los temas que analizan los diversos autores que escriben en esta colección.

Por su parte, Philip L. Simpson publicó *Psycho Paths. Tracking the Serial Killer Through Contemporary American Film and Fiction* (2000), donde analiza los diferentes discursos cinematográficos en torno a su figura. Resulta especialmente interesante el vínculo que establece entre la narrativa gótica y este monstruo por su capacidad de romper las fronteras, su perversión sexual, su repetición y su ambigüedad, que además ha sido capaz de adaptar el ambiente que rodea a sus deseos.

Finalmente, dentro del terror, el subgénero del *slasher*⁸ ha sido el que más ha centrado su atención a esta figura a los mitos que lo rodean. En este sentido, es importante nombrar algunas de las obras que se acercan a este subgénero. Tanto Adam Rockoff, con *Going to Pieces: The Rise and Fall of the Slasher Film, 1978-1986* (2002), como Peter Normanton, con *The Mammoth Book of Slasher Movies. An A-Z Guide to Over Sixty Years of Blood and Guts* (2012), pretenden enumerar y detallar las características y títulos fundamentales del mismo. Por último, Luis Pérez Ochando ha publicado *Todos*

⁸ El *slasher* es un subgénero nacido a finales de los años setenta en Estados Unidos, a raíz del estreno de *Halloween*. La historia suele centrarse en un grupo de adolescentes que deben escapar de un asesino en serie que los va matando de forma secuencial.

los jóvenes van a morir. Ideología y rito en el slasher Film (2016), donde intenta ahondar en las raíces sociales y culturales que explican la forma y desarrollo de este subgénero.

1. 6. Metodología

En este apartado, nos centraremos en exponer aquellos aspectos relacionados con las disciplinas en las que se engloba nuestro trabajo, así como el proceso de investigación y el objetivo que perseguimos con la utilización de esta metodología. De esta manera, la presente investigación se asienta sobre la metodología propia de los estudios culturales y cinematográficos, en particular, del análisis del discurso. Para ello, han sido esenciales la utilización de fuentes primarias y fuentes secundarias. Primordialmente, las fuentes primarias se han basado en el visionado de películas, por un lado, que se produjeron y/o estrenaron durante el periodo de estudio y, por otro lado, en la utilización de cómics y publicaciones periódicas. Asimismo, algunos de los libros con los que se ha trabajado, deben ser considerados también fuentes primarias, ya que se publicaron durante nuestro periodo de histórico. En su caso, las fuentes secundarias han sido, básicamente, las críticas contemporáneas a las películas escogidas como casos de estudios, la bibliografía pertinente y algunos documentos visuales de especial relevancia.

En relación al corpus teórico de nuestra investigación, se han distinguido dos secciones diferenciadas: la contextualización histórica y cinematográfica; y la conceptualización del asesino en serie. La primera parte persigue la localización del objeto de estudio dentro de un contexto más amplio, a modo de que facilite una mejor comprensión tanto de esta figura como del análisis de los casos de estudio. La segunda parte, la conceptualización del asesino en serie, destaca por su relevancia, ya que sienta las bases sobre las que vamos a trabajar en los casos de estudios.

En dicho capítulo, se procede a una definición del término para delimitar qué es el asesino en serie. Posteriormente, exponemos detalladamente la importancia de la psicología en la América de postguerra, con el objetivo de

facilitar la comprensión de la relevancia de esta ciencia en la creación del término, en el ámbito criminológico y cultural, al ser uno de los paradigmas fundamentales que sostienen la racionalidad occidental. En ese capítulo, también se expone la importancia de los medios de comunicación y ciertas formas narrativo-ficticias específicas de esta figura para la creación de este discurso. La última parte de este capítulo está dedicado al subgénero de terror que se centra en este personaje, de manera que, en ella, se explican ciertos estereotipos, mitos y discursos que dibujaron al asesino en serie. De esta manera, la unión de todos estos elementos sirve para entender cómo la conjunción de realidad y ficción retroalimentan la narración de esta figura y la convierten en un monstruo cultural.

Tras el corpus teórico, dedicamos una parte extensa a los ocho estudios de caso escogidos. La elección de los casos de estudio responde a una serie de razones que van enfocadas a un mejor conocimiento del desarrollo y la evolución de esta figura en el cine de terror durante el periodo de tiempo que abarca esta investigación. En este sentido, nuestro primer objetivo fue proveer de un corpus significativo que nos permitiese analizar, al menos, dos películas de cada década. La importancia del rigor en esta investigación condujo a que, inicialmente, se hiciese una búsqueda exhaustiva de todas aquellas películas que tratasen la figura del monstruo humano en nuestro periodo de estudio (véase anexo 1). Tras conseguir recopilar el máximo número de películas que representan a este monstruo, se escogieron ocho de los títulos más pertinentes para su estudio individualizado.

La importancia del elemento cronológico conllevó a la elección de *Psycho* (*Psicosis*, Alfred Hitchcock, 1960) como primer título. Además de ser la primera estadounidense que retrata al asesino en serie como un monstruo de difícil explicación en el cine estadounidense del periodo de estudio, es ampliamente reconocido que sirvió de modelo para muchas de las películas que se encuadran dentro de este género (Derry, 2009; Rebello, 1998; Castro de Paz, 2000). *The Boston Strangler* (*El estrangulador de Boston*, Richard Fleischer, 1968), además de estar basado en un criminal de la vida real, se trata de un título que mezcla el género del *thriller* con el del terror. Por su parte, tanto *The Last House on the Left* (*La última casa a la izquierda*, Wes Craven,

1972), que presenta al asesino en serie en forma grupal y como metáfora de la violencia creciente que se estaba viviendo, como *The Texas Chain Saw Massacre* (*La matanza de Texas*, Tobe Hooper, 1974), que critica la desigualdad geográfica y económica y el olvido de una parte de la población, forman parte del movimiento conocido como *American Gothic*⁹, que censuró ciertos aspectos de la cultura contemporánea utilizando el terror como telón de fondo. Además, los directores que crearon ambas películas, Wes Craven y Tobe Hooper respectivamente, fueron, junto con John Carpenter, George A. Romero, los padres del cine moderno de terror (Phillips, 2012; Zinoman, 2011).

Halloween (*La noche de Halloween*, John Carpenter, 1978) es otro título fundamental para entender el desarrollo de las películas centradas en los asesinos en serie porque se estableció como modelo para el subgénero *slasher*, que tenía en su haber películas como *Friday the 13th* (*Viernes 13*, Sean S. Cunningham, 1980). La importancia de este subgénero en el relato del asesino en serie sirve como explicación para otro estudio de caso, *The Slumber Party Massacre*¹⁰ (Amy Holden Jones, 1982). Según la crítica feminista, muchos de los títulos pertenecientes a este subgénero ofrecen argumentos misóginos que reducen a la mujer al mero objeto sexual, cuya única función es la de ser mirada por el hombre. Por ello, Amy Holden Jones y Rita Mae Brown, la guionista de esta película, decidieron ofrecer un nuevo relato en base al discurso feminista y crítico del patriarcado.

Dressed to Kill (*Vestida para matar*, Brian De Palma, 1980) ha sido escogida porque el director perteneció a ese conjunto de cineastas que toman el terror como género para explorar y experimentar con ciertas técnicas narrativas y cinematográficas. Además, la pasión que sentía Brian de Palma por Hitchcock le llevó a rodar esta película adaptando los preceptos de *Psycho* a los años ochenta. Por último, *Henry: Portrait of a Serial Killer* (*Henry: retrato de un asesino*, John McNaughton, 1986) es una de las producciones independientes más polémicas de la década de los ochenta, lo que desembocó en la prohibición de su exhibición hasta la década de los noventa. Tal y como

⁹ El *American Gothic* es un movimiento cinematográfico, que tiene su origen en su homónimo literario, que se sirve de producciones de bajo presupuesto para criticar ciertos problemas sociales que asolaron Estados Unidos desde finales de la década de los sesenta hasta finales de los setenta. Ver Crow, 2009 y 2013; Navarro, 2007.

¹⁰ No existe traducción en español de este título porque es inédita en España.

se afirma en su cartel publicitario, John McNaughton buscaba ofrecer una narración realista de un criminal real y, a través de su biografía, realizar un discurso crítico hacia el gobierno de Reagan y su despreocupación por los problemas sociales.

Finalmente, el objetivo fundamental ha sido situar al asesino en serie como un discurso cultural que trasciende los límites de la narrativa cinematográfica de género. De este modo, nuestra investigación pretende ahondar en la historia de la cultura popular y los medios de comunicación, de tal manera que arroje luz a lugares de la historia poco estudiados en el ámbito nacional. En línea con las nuevas tendencias, la multidisciplinariedad ha sido un elemento fundamental para nuestra investigación, ya que, entendemos que, para lograr una investigación rigurosa y acorde con las nuevas metodologías, la diversidad de herramientas y métodos que aportan las diferentes disciplinas a las que hemos acudido, enriquecen el trabajo y se sitúa acorde a las corrientes contemporáneas. Por ello, aunque ya lo hemos citado, la historia, los estudios culturales, los estudios cinematográficos y el análisis del discurso han sido las disciplinas básicas sobre las que nos hemos movido en nuestro análisis del asesino en serie.

La propia estructura de la tesis se compone de una serie de capítulos teóricos previos a los estudios de caso. En primer lugar, la contextualización histórica responde a la necesidad de entender los profundos cambios políticos, sociales y económicos que se desarrollaron dentro de las fronteras de Estados Unidos. La evolución del género, desde un punto de vista cinematográfico, es un tema que se aborda en otro capítulo. Por último, la figura del asesino en serie como icono cultural es el resultado de un intercambio de conceptos, mitos e ideas que van permeándolo. Por ello, este apartado se presenta como un breve análisis de la aparición de su concepto en la psicología y la criminología, la creación de su discurso en el campo de los medios de comunicación y su evolución en el cine de terror.

Nuestra metodología busca entender la mediatización que se produce en el intercambio cultural entre los textos visuales y la sociedad. Por ello, para abarcar el análisis de las ocho películas, ha sido construido un modelo de

análisis que permita esclarecer la formulación del discurso cinematográfico/cultural, y que lleva los siguientes puntos:

1. Ficha de la película. El objetivo es presentar la película y contextualizarla históricamente. Por ello, se ha utilizado un cuadro modelo con los siguientes datos:
 - Producción (compañía productora).
 - Productor (responsable de la producción).
 - Distribución (compañía distribuidora).
 - Dirección.
 - Guionista.
 - Música.
 - Director de fotografía.
 - Fecha de estreno en Estados Unidos.
 - Reparto.
2. Contexto cinematográfico. Tal y como indica su nombre, el objetivo es localizar la película dentro de su entorno y, para ello, en primer lugar, se presenta brevemente y se narran unos breves datos biográficos del director. De hecho, la cinta es contextualizada en la producción cinematográfica del momento y se describen las influencias de esta película. Tras desarrollar detalladamente el argumento, pasamos a detallar brevemente el estilo cinematográfico, por un lado, y la recepción y legado de la película, por otro.
3. Análisis de la película. La importancia de esta parte de la película requiere de una división que atienda a comprender quienes son los agentes del discurso cinematográfico y cómo se relacionan entre ellos. Por ello, las subdivisiones son las siguientes:
 - El monstruo. La identificación del monstruo se realiza a través de una breve descripción de su figura. Posteriormente analizamos la construcción de su

discurso como figura aislada, la cual puede ofrecer un contradiscurso, un discurso reforzador, o una simbiosis entre ambas posibilidades.

- Las víctimas. Este tipo de personajes siempre son una representación de la normalidad, por lo que su descripción va a ir muy ligada a la concepción de normalidad que describe la cinta.
- Las autoridades. Las figuras de autoridad, o representantes del gobierno, sirven como mediadoras entre las víctimas y el monstruo, por ello es fundamental su análisis. La ausencia o presencia de esta figura siempre responde a la situación que rodea a la película.
- Oposición entre la monstruosidad y la normalidad. La interacción y el contacto entre ambos elementos es la clave en este apartado. Por ello, analizamos la manera en que ambos componentes se relacionan.
- Espacios de conflicto. En este apartado, atendemos fundamentalmente a la localización de la acción, debido a que partimos de la premisa de que la localización es una representación material de los temas del objeto de estudio.

CAPÍTULO 2: LA PÉRDIDA DE LA INOCENCIA DE ESTADOS UNIDOS. CONTEXTO HISTÓRICO

2. 1. Introducción

El asesino en serie estadounidense se desarrolló en un contexto histórico de cambio. La nación estadounidense atravesó uno de los periodos más turbulentos de su historia, debido a problemáticas tales como el cuestionamiento del *statu quo*, las crisis económicas de los setenta y ochenta esencialmente, y a la continuidad de ciertas tensiones históricas que hundían sus raíces en los orígenes de la formación de la nación.

Por ello, la organización del capítulo responde a una división temática en apartados que atienden a diferentes aspectos de la historia de Estados Unidos. En primer término, analizaremos la importancia de la Guerra Fría en tanto que conflicto internacional, para la elaboración del discurso nacional. Los siguientes dos apartados se centran en el desarrollo político y social respectivamente de Estados Unidos durante nuestra época de estudio. El siguiente apartado analiza, desde la idea del término sueño americano, como se materializaron las luces (Disneylandia, centros comerciales) y sombras (pobreza, delincuencia) y pusieron de manifiesto las contradicciones internas de esta cultura. El último apartado realiza un recorrido a través de la cultura popular y las diferentes manifestaciones de una cultura juvenil que apareció para permanecer hasta nuestros días.

2. 2. La Guerra Fría como telón de fondo

La Segunda Guerra Mundial (1939 - 1945) jugó un papel central en el desarrollo histórico y económico de Estados Unidos como primera potencia mundial, ya que, además de su posición económica privilegiada, tuvo la capacidad para publicitarse como una de las grandes vencedoras del conflicto. Su superioridad con respecto al resto de potencias europeas reforzó la idea de excepcionalismo, cuya filosofía impregnaba la totalidad del discurso público. De este modo, se entiende que:

Relativamente aislada de la turbulencia y de los problemas europeos, sin verse amenazada por sus vecinos y gozando de un amplio consenso, América nunca se vio forzada a examinar seriamente la mayor parte de sus valores fundamentales. [...] La mayoría de los americanos creen que el extraordinario éxito político y económico de su país demuestra la virtud de sus instituciones. [...] Virtuosa y única entre las naciones, América no estaba sujeta a los estándares por los cuales cualquier otro país podría ser juzgado. Los americanos debían ser más rectos. Estaban destinados para el dominio político y económico. (Payne, 2009: 46-47)

Dicha filosofía hunde sus raíces en el discurso religioso puritano y en su idea de providencialismo, según el cual, los estadounidenses eran el pueblo elegido por Dios y, por ello, sus actuaciones debían ser ejemplares en su deber para erigirse como modelo para el resto de culturas consideradas inferiores (Bremer, 2009). De esta manera, su discurso incide en la idea de que “Estados Unidos es una nación única, superior y con un papel especial (ordenado por Dios) en la historia humana, así como la nación más avanzada. El destino es una noción muy importante¹¹” (Weiss y Edward, 2011: 1). En el terreno civil, tales ideas se manifestaron a través de la creencia de que la nación estadounidense poseía la misión natural de guiar a la civilización, como había demostrado su victoria en la guerra.

El cuestionamiento acerca de Estados Unidos como primera potencia y líder mundial se produjo por parte de la Unión Soviética (URSS), la cual abanderaba el sistema comunista, cuyas características culturales, económicas y políticas eran totalmente opuestas. De esta manera, en 1947 se iniciaba oficialmente la Guerra Fría entre estas dos potencias, tras el establecimiento de la Doctrina Truman (1947-1953) en Estados Unidos, según la cual, este país comenzaría una política de contención sobre la esfera comunista, por un lado, y una lucha ideológica por lograr la victoria cultural, por otro. La importancia de la propaganda en este enfrentamiento indirecto conllevó a que Estados Unidos retratase a su adversario mediante estereotipos asociados a la maldad, al ateísmo y a la crueldad (Engelhardt, 1995). La ideología oficial, creada en torno

¹¹ Texto original: “America is unique, superior, with a special role (ordained by God) to play in human history, and it is the most advanced nation. Destiny is a very important notion.” La idea de ser un modelo elegido por Dios será fundamental en convertir a aquellos elementos que no quepan en el discurso en una otredad, debido a la importancia de Dios como una autoridad omnipotente que crea a sus criaturas a imagen y semejanza. La importancia de este discurso facilitará la traslación de sus ideas al ámbito civil.

al comunismo y su dificultad de reconocimiento inmediata, demandaba una perpetua vigilancia de todos los estadounidenses: “El impacto de este sistema [de control] está conceptualizado a través de una retórica de interioridad y exterioridad, mediante la penetración imaginaria, la invasión y la ocupación del interior de un individuo que había estado previamente privado y protegido¹²” (Melley, 2000: 53). Como resultado de esta opresora atmósfera de Guerra Fría, puritanismo y excepcionalismo, la paranoia acabó impregnando a toda la sociedad y manifestándose a través de miedos y enemigos que, en muchos casos, nacían de la pura imaginación colectiva. Dicha paranoia tiene su episodio más evidente durante la primera mitad de la década de los cincuenta, con el episodio conocido como “la Caza de Brujas” o Macartismo¹³, donde “cualquiera puede ser clasificado, acusado, y asumido como culpable¹⁴” (Rapley, 2007: 61).

La década de los cincuenta se caracterizó por cambios revolucionarios e inimaginables hasta el momento. Por un lado, el impulso de la economía vino acompañado de un consumo exacerbado que permitió desarrollar la mentalidad consumista, según la cual, la única manera de alcanzar la felicidad se conseguiría a través de la posesión del mayor número de objetos, físicos y abstractos, posibles. Dicho afán por alcanzar el objetivo último del consumismo vino acompañado de una competitividad, nacida a causa de la propia evolución de la Guerra Fría, cuya victoria solo podía ser obtenida a través del triunfo cultural económico o tecnológico (Pereira, 2003). En este sentido, la tecnología permitió sustituir la mano de obra industrial y orientar el empleo hacia el sector servicios. Consecuentemente, el consumismo creó su propio modo de discriminación, a través del cual, solo algunos lograban acceder a los objetos deseados, de tal manera que “el consumidor experimenta su comportamiento

¹² Texto original: “The impact of this [controlling] system on the individual is conceptualized through a rhetoric of interiority and exteriority, an imagined penetration, invasion, and occupation of the individual’s formerly private and protected interior.”

¹³ El objetivo de erradicar a los comunistas explicó que el Comité de Actividades Antiamericanas se orientase hacia la búsqueda de elementos comunistas que debían ser erradicados de las instituciones públicas. Por ello, el senador McCarthy comenzó un proceso de interrogatorios, listas negras y acusaciones que ayudaron a que la paranoia comunista despegase.

¹⁴ Texto original: “Anybody can be drawn in, accused, and assumed guilty.” Durante la presidencia de Harry S. Truman (1947-1953), la sospecha continua de una posible infiltración comunista dentro de las fronteras estadounidenses derivó en una política claramente anticomunista.

distintivo como libertad, como aspiración [y] como elección¹⁵ (Baudrillard, 1998: 61).

Por otro lado, la mejora en la calidad de vida, fundamentalmente en el ámbito urbano, había atraído, desde el final de la guerra, a una gran masa rural pobre, principalmente negra, hacia los asentamientos urbanos y situados en el norte del país. Como consecuencia de ello, las desigualdades económicas y sociales se hicieron evidentes en estos nuevos habitantes urbanos, que se mostraban incapaces de encontrar empleos que mejorasen su calidad de vida, debido a los bajos niveles de educación que presentaban, por un lado, y a su confinación en barrios de viviendas de mala construcción, por otra. Las pésimas condiciones de vida de estos barrios favorecieron un progresivo crecimiento de la delincuencia hasta el punto en que:

En los años setenta un tercio de todos los delitos registrados en los Estados Unidos sucedieron en las seis ciudades mayores, aunque éstas sólo suponían el 12 por 100 de la población total. [...] Además de concentrarse en las ciudades, los delitos violentos eran cometidos desproporcionadamente por jóvenes, en especial negros. (Jones, 1995: 529)

Frente a esta problemática, la clase media blanca decidió huir y trasladarse a las afueras para alcanzar el sueño americano que, en este caso, tenía forma de área residencial y de casas individuales rodeadas de jardín. A través de este estilo de vida, la clase media demostraba el conformismo mediante la uniformidad de estas *Little Boxes*¹⁶ (Archer, 2005). Esta “ruptura” con la tradicionalidad vino acompañada de cambios en las prácticas culturales con la aparición de un mobiliario informal, un nuevo tipo de comida más sencilla de preparar, la aparición del *tupper ware*, e incluso, una nueva decoración basada en diseños espaciales. Aunque el mayor cambio, según Thomas Hines fue el siguiente:

¹⁵ Texto original: “The consumer experiences his distinctive behaviour as freedom, as aspiration, as choice.” La retórica nacional estadounidense hizo hincapié en su sociedad como una sociedad nueva, que se ha librado de la lacra de las clases sociales. Por ello, la desigualdad ante la que se encuentran los individuos evidencia la contradicción del propio discurso. Véase Berger, 2012.

¹⁶ Este término, que podría traducirse como “cajitas” o “pequeñas cajas”, surgió a raíz del nacimiento de los barrios residenciales, que se configuraban como casas todas ellas iguales, encajonadas en sus pequeños jardines. En 1962, Malvina Reynolds creó una canción titulada con el mismo nombre, *Little Boxes*, que sirvió para satirizar el conformismo de la clase media. Véase Ingalls y Johnson, 2009.

Mientras que el avión y el cohete han sido seguramente los símbolos más importantes del futuro, la afirmación más concreta de fe en dicho futuro fue la avalancha de nacimientos de niños. Corriendo en sus parques o jugueteando por todos los lados, los *baby-boomer* fueron entendidos como la razón de todo ello¹⁷. (Hines, 1986: 39)

2. 3. De Kennedy a Reagan: recorrido histórico por las políticas presidenciales

La presidencia de John Fitzgerald Kennedy abría un nuevo periodo en de la historia de Estados Unidos de América. El 20 de enero de 1961 tomó posesión del mando del país como 35º presidente y, por vez primera, esta nación quedaba dirigida por un político con un perfil diferente a sus predecesores. Por un lado, fue el presidente más joven de su historia, con 43 años de edad en el momento de su elección y, por otro, era la primera vez que un político católico conseguía acceder a la Casa Blanca (Faber y Bedford, 2008).

Desde el punto de vista de la política exterior, el presidente siguió una política continuista con respecto al gobierno anterior, e incluso, incidentes como el intento de invasión fallida de la Bahía de Cochinos en Cuba (15 al 19 de abril de 1961), aumentaron el peligro de enfrentamiento inminente entre las dos potencias. Es importante entender que la radicación de las posturas entre ambas potencias se materializó en el levantamiento del muro de Berlín el 13 de agosto de 1961, el cual dividió la ciudad en dos mitades que respondían a las áreas de influencia soviética y estadounidense. Ante el despliegue estadounidense de misiles Júpiter en Turquía, la URSS procedió al despliegue de 36 misiles balísticos de alcance medio y 24 misiles balísticos de alcance intermedio en Cuba.

La Crisis de los Misiles (14-28 de octubre de 1962) hizo temer una posible guerra nuclear total, por lo que, finalmente, ambas potencias llegaron a un acuerdo de retirada de los misiles. El triunfo aparente de Estados Unidos e

¹⁷ Texto original: "While the airplane and the rocket may have been the most important symbols of the future, the most concrete affirmation of faith in the future was the birth of babies in record numbers. Lurking in the playpens or romping from yard to yard, were the baby-boomers, the children who were so often cited as the reason for it all."

les llevó a “una ‘arrogancia del poder’, es decir, la creencia de que Estados Unidos tenía dominados a los comunistas” (Powaski, 2000: 182). Esta crisis, que hizo tambalear al mundo entero, dio paso a una política de distensión que relajó las posturas beligerantes de ambos países y permitió la firma del tratado de prohibición de pruebas nucleares en la atmósfera, el espacio y bajo el agua (*Treaty Banning Nuclear Weapon Tests in the Atmosphere, in Outer Space and Under Water*) el 5 de agosto de 1963, el cual entró en vigor el 10 de octubre. Dicho tratado servía para distender un periodo de tensión provocado por varios acontecimientos como la construcción del Muro de Berlín (1961) como frontera divisoria entre la zona oriental, de influencia comunista, y la zona occidental, de influencia capitalista, la Crisis de los Misiles (1962) o la intervención de Estados Unidos en la Guerra de Vietnam (1962) (DeBenedetti, 1990).

En el ámbito de la política nacional, la Nueva Frontera (*New Frontier*) fue el término que englobó la batería de actuaciones del gobierno de Kennedy, la cual buscaba satisfacer las necesidades de la población creciente. Básicamente, fueron un paquete de medidas orientado a aminorar ciertos problemas sociales como la pobreza como el interés por doblar las raciones de comida de cuatro millones de necesitados, incrementar el sueldo mínimo a 1,25 dólares o la ayuda a niños dependientes, entre otras (Faber y Bedford, 2008). Tal y como afirma Richard Slotkin, la adopción de esta política buscaba “invocar a la nación como un todo que emprendiese (o al menos apoyase) un compromiso *heroico* en la ‘larga lucha crepuscular’ contra el comunismo y sus injusticias sociales y económicas”¹⁸ (Slotkin, 1992: 3).

Finalmente, el 22 de noviembre de 1963, John F. Kennedy fue asesinado durante un paseo presidencial por las calles de Dallas. Tanto su funeral como la muerte del acusado de su asesinato Lee Harvey Oswald se convirtieron en un evento televisivo que causaron un enorme impacto en la población estadounidense. Tal y como afirma Holland:

Al tiempo que su muerte golpeaba en los hogares estadounidenses, el público sentía cada vez más la pérdida de su jefe del ejecutivo, su comandante en jefe, y la brillante promesa de la administración

¹⁸ Texto original: “To summon the nation as a whole to undertake (or at least support) a *heroic* engagement in the ‘long twilight struggle’ against Communism and the social and economic injustices that foster it.”

presidencial que llegó a ser conocida como Camelot. Durante días, la nación dolorida veía la televisión en una especie de vigilia nacional¹⁹. (Holland, 1999: 26)

El vicepresidente Lyndon Baines Johnson asumió la tarea de continuar la presidencia, consiguiendo permanecer en este cargo hasta el 20 de enero de 1969. Al igual que Kennedy en política exterior, Johnson se caracterizó por actuaciones marcadamente anticomunistas, como demuestran la invasión de Santo Domingo, con la que se buscaba evitar el acceso al poder de la izquierda en 1965, o sus maniobras durante la Guerra de Vietnam, que pretendían evitar los resultados de la “teoría del dominó”²⁰.

En cambio, en el ámbito nacional, los objetivos de Lyndon B. Johnson respondían a la consecución de la Gran Sociedad (*The Great Society*), un programa que pretendía ampliar la política de Nueva Frontera, y cuyos esfuerzos fueron focalizados en varios aspectos como la guerra contra la pobreza, la renovación urbana, la ayuda a las zonas deprimidas, etc. Asimismo fue una figura fundamental en la lucha por los derechos civiles, ya que fue él quien firmó la Ley de Derechos Civiles (*Civil Right Act*) de 1964²¹ y la Ley de Derecho al Voto (*Voting Right Act*) de 1965²².

El republicano Richard Milhous Nixon fue el político que sucedió a Johnson en la presidencia. Al igual que sus predecesores, era partidario de las políticas de contención, pero la posibilidad de una derrota estadounidense en Vietnam y las facilidades ante la mejora de las relaciones con países como China, convenció a Nixon a inclinarse a favor de una política más relajada en el Sudeste Asiático. En el ámbito nacional, el presidente republicano centró sus esfuerzos en imponer “‘ley y orden’ [...] en aras de reestablecer la autoridad sobre la gente joven y las masas turbulentas en las ciudades de la nación”²³ (Trattner, 1999: 338). Aparte de un control más estricto, Nixon adoptó una

¹⁹ Texto original: “As the reality of his death hit home, the public increasingly felt the loss of its chief executive, its commander in chief, and the bright promise of the presidential administration that had come to be known as Camelot. For days, the mourning nation watched television in a kind of national vigil.”

²⁰ Vietnam del Sur era un primer paso en el avance de la influencia comunista en Asia.

²¹ Gracias a esta ley, la segregación racial desapareció en todo Estados Unidos y estableció la igualdad en el acceso al voto entre negros y blancos.

²² Esta ley prohibió la discriminación de los afroamericanos en el acceso al voto.

²³ Texto original: “‘Lay and order’ [...] for the reestablishment of authority over young people and the turbulent masses in the nation’s cities.”

política con objetivos marcadamente conservadores, englobados en su programa Nuevo Federalismo (*New Federalism*)²⁴.

Aunque no contaba con el apoyo mayoritario del congreso, sus propósitos estuvieron encaminados a reducir la capacidad de gobernabilidad federal en favor de un mayor poder estatal. Algunos de los programas que propuso fueron el plan de asistencia familiar (*Family Assistance Plan, FAP*)²⁵ en 1969, que establecía una prestación mínima anual de 1.600 dólares para la gente sin recursos; o el programa de incentivo laboral (*Work Incentive Program*) en 1971, según el cual, todos aquellos que recibiesen asistencias del programa de ayuda para familias con niños dependientes (*Aid to Families with Dependent Children*)²⁶, debían registrarse para trabajar o formarse en prácticas, salvo madres con niños menores de seis años.

Durante su segundo mandato hubo dos sucesos fundamentales que minaron su poder. El primero fue la Crisis del Petróleo en el año 1973, como consecuencia del apoyo de Estados Unidos a Israel en la guerra del Yom Kippur. Los países de la Organización de Países Exportadores de Petróleo (*Organization of Petroleum Exporting Countries, OPEP*)²⁷ cuadruplicaron el precio de este combustible y, consecuentemente, la inflación y el paro aumentaron enormemente. El segundo, sucedido en 1972, fue conocido como escándalo Watergate, que consistió en un conjunto de actividades ilegales cometidas por el Partido Republicano durante las elecciones de ese mismo año. El escándalo salió a la luz tras la entrada de cinco hombres en el edificio Watergate, sede demócrata, para colocar magnetófonos ocultos y así obtener escuchas ilegales. Además de este caso, se descubrieron otras actividades similares como una serie de grabaciones en el Despacho Oval, las contribuciones ilegales por parte de compañías como la American Airlines para

²⁴ La tendencia conservadora de Nixon orientó sus políticas a la disminución del poder gubernamental en favor del estatal. Por ello, permitió que los funcionarios estatales tuviesen una mayor libertad en la utilización del dinero público.

²⁵ El Congreso finalmente paralizó esta propuesta presidencial.

²⁶ Tal y como afirma Walter I. Trattner, este tipo de medidas servían para visibilizar la existencia de dos Américas totalmente separadas, de las cuales, una de ellas se caracterizaba por una pobreza extrema, de la que sería casi imposible escapar (Trattner, 1999).

²⁷ La existencia casi "ilimitada" de petróleo fuera de las fronteras nacionales desembocó en un precio mucho más barato. El embargo, que conllevó el encarecimiento de los precios, desencadenó en una sensación de crisis y apocalipsis en Estados Unidos. Tal y como afirma Blake C. Clayton, la mala gestión interna estadounidense fue la que aumentó las consecuencias (Clayton, 2015).

la campaña de Nixon, la desaparición de material relativo al caso Watergate del FBI, ordenado por Henry Kissinger, consejero de Seguridad Nacional²⁸, o el plan del robo de documentos relacionados con la Guerra de Vietnam del Pentágono (*Pentagon Papers*)²⁹ en la oficina de Daniel Ellsberg, analista de las Fuerzas Armadas de Estados Unidos, por parte de Everette Howard Hunt Jr. y G. Gordon Liddy (Summers, 2003).

La aparición de todos estos escándalos y la presión social obligaron al presidente a renunciar el día 9 de agosto de 1974. El vicepresidente Gerald Rudolph Ford Jr. sería el encargado de continuar su presidencia hasta el 20 de enero de 1977. A pesar de haber sido una de las presidencias más convulsas en la historia de Estados Unidos hasta el momento, el sistema no sufrió un cambio radical, sino que “la influencia de las corporaciones sobre la Casa Blanca es un hecho permanente en el Sistema Americano. Muchas de estas corporaciones donaban dinero a los dos partidos mayoritarios, de manera que, ganara quien ganara, siempre tenían amigos en la administración” (Zinn, 1999: 489). De hecho, la influencia de las corporaciones no desapareció, e incluso, se hizo evidente durante la administración Reagan, último presidente en nuestro periodo de estudio.

El republicano Gerald Ford heredó una economía en declive que siguió empeorando, debido al aumento de las ratios de desempleo y de inflación hasta niveles históricos. El peso, cada vez mayor, de los problemas sociales hizo que, el 30 de abril de 1975, Ford firmase los acuerdos de Helsinki, con los que se puso fin a la larga Guerra de Vietnam. A pesar de todo, su actuación interna no fue muy exitosa, debido a su incapacidad para solucionar los problemas. Durante su mandato, se celebró el Bicentenario de la independencia de Estados Unidos con grandes festividades en un intento por elevar el patriotismo en su población, aunque el descontento quedó patente con acciones simbólicas como el lanzamiento de paquetes de las grandes

²⁸ La *realpolitik* de Henry Kissinger se convirtió en lo más conocido de esta figura. Según ella, las negociaciones respondían a unos objetivos prácticos, por lo que era más importante mantener conversaciones con países fuertes.

²⁹ Se trató de un documento secreto sobre la participación militar de Estados Unidos en Vietnam entre 1945 y 1967. Finalmente, *The New York Times* y *The Washington Post* publicaron estos papeles.

compañías durante la celebración del aniversario del suceso del *Tea Party* de Boston (Brogan, 1999).

Tras esta anodina presidencia, el demócrata James Earl Carter ganó las elecciones el 20 de enero de 1977 y estuvo en el poder hasta el 20 de enero de 1981. En política exterior, a pesar de su firme creencia en los derechos humanos y su preocupación por la proliferación de armas nucleares, la contaminación o la pobreza, no pudo deshacerse del poder de las grandes compañías, lo que supuso la continuación de la política de contención en Oriente Próximo. Aunque acabó en agua de borrajas, medió en los acuerdos de Camp David, firmados el 17 de septiembre de 1978, entre Israel y Egipto. Carter tuvo que asumir dos crisis: la de los rehenes de Irán³⁰ y la invasión soviética de Afganistán en diciembre de 1979³¹. Los efectos de revolución iraní ejercieron una presión esencial en la segunda Crisis del Petróleo de 1979, aunque, desde el año anterior, el precio del petróleo se había multiplicado. Los altos niveles de desempleo, el ascendente porcentaje de inflación y los altos porcentajes de interés despertaron la desconfianza en el presidente.

En palabras del historiador Hernández Sánchez-Barba, las dos presidencias pasaron a la historia por ser anodinas y poco significativas dentro de la memoria colectiva:

En resumen, las presidencias de Ford y Carter, uno republicano, aunque no elegido, el otro demócrata, sí elegido, fueron poco afortunadas y un interludio absolutamente amorfo y negativo de la política y del papel desempeñado por Estados Unidos en el mundo y en la propia nación. (Hernández Sánchez-Barba, 1997: 385)

La abrumadora decepción de la población dio la victoria al candidato republicano Ronald Wilson Reagan, quien ocupó el cargo presidencial desde el 20 de enero de 1981 hasta el 20 de enero de 1989. Su triunfo electoral se debió, en parte, a un discurso claro y aleccionador con respecto al futuro, que fue una pieza clave para ganar la confianza de un electorado que estaba

³⁰ En ella, 66 diplomáticos y ciudadanos estadounidenses fueron tomados como prisioneros durante la revolución de este país el 4 de noviembre de 1979, la cual no quedaría solventada hasta la presidencia de Reagan.

³¹ Esta actuación, considerada una traición por Carter, conllevó la reducción de venta de alta tecnología a la URSS, el embargo a las ventas de cereal y la no participación de Estados Unidos en los Juegos Olímpicos de Moscú.

siendo afectado por una situación de crisis, paro e inflación (Kallen, 1999). Para este antiguo actor de películas de Serie B, la acción exterior debía encaminarse directamente hacia la victoria de la Guerra Fría. La importancia de obtener la victoria explica su estrategia:

La unión de los diferentes elementos -expansión soviética, terrorismo internacional, y la emergente presencia del Islam radical- convirtió una serie de fenómenos distintos y separados en una vasta y problemática amenaza, con un enorme potencial para futuros ataques sobre los intereses estadounidenses³². (Jenkins, 2006: 163)

En su afán por acabar con dichas amenazas, Reagan comenzó la carrera armamentística para obtener el poderío militar, industrial y tecnológico. “La Guerra de las Galaxias³³” fue un programa creado en 1983, cuyo nombre se hizo en honor a la película de George Lucas con el mismo nombre y estrenada en 1977, con el objetivo de construir un sistema de defensa antimisiles balísticos. Dentro de su actuación exterior, el escándalo de Irán-Contra o Irangate de 1985-1986 fue una de las controversias más conocidas en torno a su política exterior, la cual consistió en la financiación ilegal de la Contra nicaragüense³⁴ mediante la venta secreta de armas a Irán durante la guerra contra Irak³⁵.

Respecto a su política interior, Reagan orientó sus esfuerzos hacia la reducción del control gubernamental en asuntos financieros y hacia la bajada de impuestos³⁶ en favor de una economía de la oferta. Esta respuesta a la recesión de 1981 y 1982, consiguió una reactivación limitada de la economía desde 1983, por un lado, y un freno de la tendencia inflacionista que permitió la subida del valor del dólar, por otro. Con el paso del tiempo, el déficit público se disparó a causa de unas políticas que habían resultado totalmente erróneas. La corrupción de las grandes empresas salió a la luz, tras destaparse el fraude y el

³² Texto original: “Putting these different elements together -Soviet expansion, international terrorism, and the emerging presence of radical Islam- transformed a series of distinct and separate phenomena into a vast and troubling international menace, with a huge potential for future attacks on American interests.”

³³ Oficialmente este programa se llamó Iniciativa de Defensa Estratégica (IDE). Se emplearon 26.000 millones de dólares.

³⁴ Un movimiento creado para acabar con el gobierno sandinista en Nicaragua.

³⁵ Estados Unidos oficialmente apoyaba a Irak. La venta de armas a Irán violaba el embargo de venta de armas que se había declarado tras la crisis de los rehenes.

³⁶ *Reagonomics* es el nombre que se le dio a esta doctrina.

engaño de Wall Street a raíz del derrumbamiento de miles de cajas de ahorro por la especulación en el mercado de su propiedad comercial (Jones, 1995). La persistencia de ciertos problemas sociales como la delincuencia, las drogas o el SIDA, acabaron demostrando la ineffectividad de su gobierno.

Por último, es importante tener en cuenta que, el acceso de Reagan a la presidencia permitió al cristianismo conservador hacerse con el poder. Así, la moral se convirtió en el filtro por el que se leían todos los problemas sociales, lo que evitaba cualquier otro tipo de explicación alternativa. Así:

Renacimiento conservador y populista [que] ganó un nuevo impulso por la necesidad que sentían muchos norteamericanos, después de Vietnam y la crisis de rehenes iraní, de reafirmar los valores patrióticos y fortalecer a Estados Unidos contra la Unión Soviética y el terrorismo internacional. (Hernández, 1997: 387)

El año 1989 puso fin al mandato de Reagan y dio paso al candidato republicano del George Herbert Walker Bush. Lo más destacable de sus últimos años de gobierno fue la victoria sobre la Unión Soviética de la Guerra Fría (Knott y Chidester, 2005). Con ello se ponía fin a un conflicto que había durado más de cuarenta años, que acabó materializándose en la caída del Muro de Berlín en 1989, aunque no se consideraría el final oficial de este conflicto hasta 1991, con la firma del tratado START I de reducción de armas estratégicas entre Bush y Gorbachov (Judt, 2006).

2. 4. La frontera como barrera social y cultural (I): los grupos contraculturales

La civilización estadounidense hunde sus raíces en el mito de la frontera, la cual habría servido para promover ciertos valores inherentes a este pueblo como son la democracia o el individualismo:

La frontera es el origen de individualismo. La evolución de la sociedad está regida por la transformación del salvajismo en un tipo de organización primitiva basada en la familia. La tendencia es anti-social. Produce rechazo al control, y particularmente a cualquier

control directo. [...] El individualismo de la frontera promovió desde el principio la democracia³⁷. (Turner, 2007: 36)

La frontera acabó estableciéndose como un espacio mental separador entre los primeros habitantes puritanos y el entorno natural y sagrado, donde pudieron desarrollar su independencia, que se reveló también como un lugar hostil e inhabitable. La resistencia de los indios a la ocupación de sus tierras les dibujó como representantes de unas fuerzas oscuras que se oponían a la misión divina. En consecuencia, la cultura estadounidense nació muy ligada a la frontera, en tanto que limitación física y mental de aquello que era indeseable. De hecho, la construcción del exterior como un espacio hostil y la importancia de ir trasladando la frontera para reducir el terreno hostil situaron la violencia como la única herramienta de control y dominación para obtener lo que consideraban que, por derecho, les pertenecía. La cotidianidad de esta violencia demandaba héroes masculinos que la utilizaran como herramienta para romper los límites y permitir su avance por el resto del continente. El siguiente paso hacia la civilización ha sido apuntado por Richard Slotkin:

Para el puritano, la teoría política, social y religiosa servía para el ordenamiento de la sociedad en relación al problema con la autoridad. Se concebía la institución como el intermediario capacitado para vincular a los hombres y a las sociedades en tanto que representación de la autoridad de la palabra divina. Las controversias políticas asimismo se preocuparon por la reconciliación de conflictos entre personas e instituciones sancionadas con autoridad³⁸. (Slotkin, 1973: 43-44)

El discurso en torno a la normalidad, entendida según los designios de Dios, fue construido en base a la cotidianidad de la violencia como herramienta para imponer sus mandatos. De esta manera, durante nuestro periodo de estudio, las diversas formas de la otredad solo podían ser derrotadas a través de la imposición coercitiva de la autoridad. Por tanto, Estados Unidos construyó

³⁷ Texto original: "The frontier is productive of individualism. Complex society is precipitated by the wilderness into a kind of primitive organization based on the family. The tendency is anti-social. It produces antipathy to control, and particularly to any direct control. [...] The frontier individualism has from the beginning promoted democracy."

³⁸ Texto original: "For the Puritan, political, social, and religious theory dealt with the ordering of society in terms of the problem of authority. Institutions were thought to possess the power to bind men and societies because of their derivation of intrinsic value from the ultimate authority of the divine Word. Political controversies therefore concerned the reconciliation of conflicts between persons and institutions sanctioned with authority."

su discurso hegemónico en base a la idea de frontera y en oposición a las múltiples otredades que amenazaban con deformarlo. Además, se trata de un sistema económico, social y político que se fundamenta en la acumulación de capital y que responde a la ética del trabajo protestante. La división de la sociedad en función de la riqueza, según el protestantismo, es explicada como resultado visible del trabajo y el deber (Weber, 1958), lo que se entiende como un signo exterior de la gracia divina y una proximidad a la salvación (Foley, 2007).

Por tanto, el sentido común obedecía a la primacía del trabajo y de la riqueza económica como organizadores sociales, de tal manera que la pobreza era entendida como un reverso de esa construcción. Así, la pobreza era rechazada y silenciada hasta el punto de convertir a sus individuos en “un elemento interno extraño [dentro de] una cultura que es radicalmente diferente de aquella que domina la sociedad³⁹” (Harrington, 1975: 18). Los conceptos de riqueza y pobreza se ordenaron para superponer al primero por delante del segundo, creando así una frontera mental que servía como barrera de separación entre ambos mundos:

La idea de que la pobreza es ‘primitiva’ apoya muchas de las creencias más valiosas de la cultura capitalista -e imperialista. Primero, confirma la idea de que aquellos que son maduros, consecuentemente, merecen siempre el estatus de clase alta o media. Y segundo, asegura el mito de ‘progreso’ económico, en el que el desarrollado primer mundo es naturalmente superior al subdesarrollado Tercer Mundo; o, además, las personas de clase alta o media en el Primer Mundo deben dirigir a su pobreza urbana y rural⁴⁰. (Wray y Newitz, 1997: 152)

La ideología de la frontera se manifestó a través de otras antonimias que reforzaban su importancia. El espacio urbano y el rural fueron dibujados como conceptos opuestos mentalmente, de tal manera que adquirieron atribuciones y

³⁹ Texto original: “An internal alien [inside] a culture that is radically different from the one that dominates the society.” Desde el punto de vista histórico, la aparición de una otredad interna permite reforzar la creencia de que Estados Unidos es una sociedad sin clases y basada en la igualdad de oportunidades.

⁴⁰ Texto original: “The idea that poverty is ‘primitive’ shores up many of the most cherished beliefs of a capitalist -and imperialist- culture. First, it confirms the idea that those who are mature, and hence deserving, always achieve upper or middle-class status. And secondly, it undergirds a myth of economic ‘progress’, in which the developed First World is naturally superior to the undeveloped Third World; or, likewise, upper- or middle-class people in the First World should ‘lead’ their urban and rural poor.”

cualidades opuestas. El espacio urbano, por su parte, se asoció a la modernidad, los negocios y la civilización, aunque también a la delincuencia, la alienación y la violencia. En cambio, la esfera rural ha sido representada tanto como un lugar ideal y utópico, donde la naturaleza y lo salvaje permiten al estadounidense desarrollar sus mejores valores, como un lugar oscuro y desconocido que rezuma hostilidad para aquellos que no pertenezcan a esa comunidad. Así, la ciudad, como símbolo de modernización y avance, estaría situada en una posición superior al campo, al igual que las concepciones en torno al norte y al sur, que responden a categorías similares. En consecuencia, el norte y la ciudad acabaron asociándose en dicho esquema mental, al igual que sucedió con el sur y el campo. En el caso de la tensión entre norte-sur, dicho conflicto viene alimentado por la victoria nortea en la Guerra Civil (1861-1865), que describió al bando sureño como atrasado y retrógrado.

El orden de conceptos se establecía igualmente para los individuos, cuya clasificación y comprensión servía a una jerarquía, donde el hombre blanco heterosexual anglosajón y protestante⁴¹ ocupaba la cúspide. Según esta jerarquía, el resto de individuos ocuparían una posición inferior: mujeres, negros, individuos pertenecientes a otras minorías, homosexuales, bisexuales, transexuales, etc. En este sentido, la participación en la Segunda Guerra Mundial, a la que se opusieron metodistas, baptistas, congregacionales, episcopalianos y presbiterianos (Orser, 1973), no vino acompañada de la desaparición de la discriminación racial, a pesar de la implicación de los negros en el conflicto bélico. Con el paso años, esta situación inmovilista fue motivo de lucha para el movimiento por los derechos civiles.

La migración del campo a la ciudad desenterró las desigualdades económicas y reveló que la idealización de la cultura estadounidense como una sociedad sin clases e igualitaria era una falacia, por lo que asociaciones como la Asociación Nacional para el Progreso de las Personas de Color (*National Association for the Advancement of Colored People, NAACP*) se alzaron para cuestionar la dominación del hombre blanco. De hecho, durante el gobierno de Eisenhower, el país fue el escenario de una serie de hechos que reclamaban

⁴¹ En inglés se conoce con el término de WASP (*White Anglo-Saxon Protestant*).

más derechos para los negros: el caso Brown v. Topeka⁴² o la negación simbólica de Rosa Parks⁴³ sirvieron para visibilizar el problema de la desigualdad. Progresivamente, las asociaciones fueron movilizando protestas de diversa naturaleza en diferentes partes de la nación. Como respuesta a estos movimientos, los blancos del sur fundamentalmente empezaron a crear asociaciones para evitar el cuestionamiento del *statu quo*, por lo que se apoyaron en el sistema de leyes de Jim Crow, que establecía la segregación racial bajo el mandato *de iure*⁴⁴.

El cuestionamiento político vino también acompañado de un cuestionamiento social y cultural. Aunque ahondaremos en la importancia de la juventud como herramienta de cambio, las televisiones y la prosperidad económica facilitó una mayor atención al ocio. La aparición de figuras como Elvis Presley y la mayor sensibilización y visibilización ante los problemas de la población negra generó un cambio en ciertas actitudes. En este sentido es muy importante hablar de un grupo de poetas y escritores conocidos como *Beats*, los cuales comenzaron a reunirse en la Six Gallery de San Francisco desde 1955:

Los *Beats* deben ser considerados como la señal de un cambio significativo en la consciencia religiosa estadounidense de posguerra marcada por el rechazo a la religión institucional, el cuestionamiento de los valores cristianos y la alternativa de un nuevo significado religioso que podía ser encontrado mediante la experiencia mística, las drogas alucinógenas y las religiones asiáticas⁴⁵. (Jackson, 1988: 52)

Las obras más conocidas de este grupo de “bohemitos” fueron *Howl* (Aullido, Allen Ginsber, 1956), *On the Road* (*En el camino*, Jack Kerouac, 1957)

⁴² El 17 de mayo de 1954 la Corte Suprema estableció que la segregación en las escuelas era anticonstitucional.

⁴³ El 1 de diciembre de 1955, Rosa Parks, de 42 años de edad, fue arrestada por negarse a ceder un sitio a un hombre blanco en un autobús en Montgomery, Alabama.

⁴⁴ “Separados pero iguales”. Las leyes de Jim Crow fueron un conjunto de leyes que habían sido promulgadas en 1876 en los estados del sur, que propugnaban la segregación racial. El movimiento por los derechos civiles consiguió acabar con ellas finalmente en 1965. Aunque era anacrónico, los políticos mostraron una actitud inmovilista con respecto a su abolición. (Riches, 2004).

⁴⁵ Texto original: “The Beats may be considered the vanguard in a significant shift in post-World War II American religious consciousness marked by rejection of institutional religion, a questioning of Christian values and an affirmation of the possibility of new religious meaning to be found through mystical experience, hallucinogenic drugs and Asian religions.”

y *Naked Lunch* (*El almuerzo desnudo*, William S. Burroughs, 1959), que se convirtieron en textos de referencia para aquellos que buscaban romper con el estilo de vida tradicional estadounidense.

A lo largo de la década de los años cincuenta, los *baby boomers*⁴⁶ fueron alcanzando la mayoría de edad, al tiempo que el mundo que los rodeaba cambiaba drásticamente. Aunque hablaremos en profundidad más adelante sobre la cultura popular, simplemente señalaremos la aparición de figuras mediáticas, véase el caso del cantante Elvis Presley, cuyo foco de atención se dirigirá hacia un público desconocido hasta el momento: los adolescentes. Diferentes subculturas adolescentes irán apareciendo gradualmente tanto en este país como en Europa, donde grupos como los *blouson noirs* (Francia), los *halbstaker* (Alemania y Austria), los *skinknuttar* (Suecia) o los *teddy boys* (Gran Bretaña) se componían de jóvenes con unas ropas unas actitudes totalmente diferentes a sus progenitores, “a medio camino entre Marlon Brando (en *Salvaje*) y James Dean (en *Rebelde sin causa*)” (Judt, 2006: 510). La rebeldía y descontento de estos adolescentes ante las figuras paternas y de autoridad serán una de las causas principales de la revolución social que iba a suceder años más tarde. La insatisfacción mostrada será el resultado tanto de este germen como del agotamiento de los estereotipos del comunismo.

La década de los sesenta fue el escenario de la aparición de multitud de movimientos culturales. En relación a la generación *Beat*, los *hippies* fueron un grupo muy influido por dicha generación, cuyos reclamos se basaban en el amor libre y el uso de las drogas, al tiempo que rechazaban el consumismo y el capitalismo. A través de las ropas, su vida en comunas y su tendencia hacia la religiosidad oriental, estos jóvenes mostraban su desprecio y su oposición a todo aquello que representaban la generación de sus padres. El distrito de Haight-Asbury en San Francisco se convirtió en tierra de peregrinaje y lugar donde se alojó la comunidad más grande de *hippies*, que practicaban un estilo de vida seminómada, hacían autoestop y se desplazaban en caravanas. El

⁴⁶ Los *baby boomers* son la generación que nació entre 1946 y 1964 en Estados Unidos. Se trató de un periodo de bonanza económica que vino acompañado de un gran crecimiento de la natalidad, con más de setenta millones de nacimientos durante esos casi veinte años. La gran explosión demográfica explica el giro hacia modas, música y un tipo de ocio más juvenil (Heineman y Bindas, 1993).

“Verano del Amor” en 1968 y el Festival de Woodstock, celebrado en Bethel (Nueva York) al año siguiente, fueron los dos grandes hitos de esta subcultura. Holland describe Woodstock de la siguiente manera:

En un sentido amplio, Woodstock se convirtió en una fiesta de mayoría de edad para los *baby boomers*. Multitud de jóvenes de la contracultura acabaron en este lugar, y a pesar de la multitud de gente, la mayoría se comportaron relajada y pacíficamente. Los atascos forzaron a la gente a salir y caminar al camping. Los coches abandonados hicieron impasables las autovías. Después llovió. Los campos se llenaron de barro. Los organizadores planearon insuficientes cantidades de agua, papel del baño, y suministros en general. En lugar de enojarse y competir, los asistentes compartieron entre ellos y disfrutaron de la música⁴⁷. (Holland, 1999: 109)

Tras estos dos eventos tan importantes, las muertes de grandes ídolos como Jimmy Hendrix y Janis Joplin en 1970 y Jim Morrison en 1971 golpearon su inocencia, poniendo fin a esta forma de vida alternativa.

Contemporáneos a los *hippies*, el movimiento de los derechos civiles buscaba la confrontación con sistema preestablecido desde una movilización con una naturaleza más política. Los negros empezaron a movilizarse para lograr una igualdad jurídica, con la negativa de Rosa Park a ceder su asiento a un blanco e irse a la parte trasera de un autobús en 1955 como uno de sus hitos simbólicos. Martin Luther King, que ejercía de pastor presbiteriano de Montgomery, era una de las cabezas visibles, junto con Ralph Abernathy y Edgar Nixon, entre otros, del movimiento por los derechos civiles. En 1956, su casa y varios centros religiosos fueron quemados como prueba del odio que estaba floreciendo en el sur de Estados Unidos. Desde la postura de desobediencia civil pacífica, King lideró la Conferencia Sur de Liderazgo Cristiano (*Southern Christian Leadership Conference, SCLC*), a través de sentadas y marchas. Su lucha y su influencia estuvieron presentes en diversos movimientos como las protestas en contra de la segregación en Albany (Georgia) en 1961, que acabó con su arresto y el de Abernathy. La marcha sobre Washington por el trabajo y la libertad el 28 de agosto de 1963 logró

⁴⁷ Texto original: “In many ways, Woodstock was a coming-of-age party for baby boomers. Crowds of counterculture youth flooded into the area, but despite the crush of people, most were relaxed and peaceful. Traffic jams forced people to get out and walk to the campsite. Abandoned cars made the highways impassable. Then it rained. Fields turned to mud. The organizers ran short of food, drinking water, toilet paper, and supplies in general. Instead of becoming angry and competitive, people shared with one another and enjoyed the music.”

reunir a miles de personas para reclamar la igualdad de derechos. King participó también en otros actos como el mitin que ofreció el 4 de abril de 1967 en contra de la Guerra de Vietnam. Este movimiento logró fundamentalmente la proclamación de dos leyes mencionadas previamente, la Ley de Derechos Civiles y la Ley de Derecho al Voto.

Junto con los negros, otras minorías empezaron a reclamar peticiones similares como fue el caso de los indios, quienes crearon el Movimiento Indígena Estadounidense (*American Indian Movement, AIM*) en 1968. Entre los problemas más acuciantes, destacaban el desempleo (39 % de los indios), las viviendas subastadas en reservas, el alcoholismo, las drogas, la depresión y el suicidio. Por ello, estas asociaciones denunciaron públicamente el pésimo trato gubernamental a los nativos, así como la explotación y el robo de sus tierras. Para conseguir sus objetivos, diferentes representantes de 29 tribus decidieron ocupar pacíficamente la isla de Alcatraz desde el 20 de noviembre de 1969 hasta el 11 de junio de 1971⁴⁸. La ocupación, durante 71 días, de Wounded Knee (Dakota del Sur), en honor a la masacre de trescientos sioux casi ochenta años antes, fue otra acción simbólica que acabó con la vida de dos nativos. Los indios protagonizaron también la marcha larga (*Longest Walk*) de 1978, que consistió en un viaje a pie, de cinco meses de duración, desde San Francisco a Washington D.C. Aunque todas estas luchas sirvieron para visibilizar los problemas a los que se enfrentaban los indios diariamente, la única manera que tuvieron de conseguir dinero o tierras fue a través de los tribunales.

La Nueva Izquierda (*New Left*) fue otra de las opciones que escogían muchos estadounidenses para enfrentarse a la hegemonía política en Estados Unidos. En 1960, Al Harver y André Schiffrin fundaron Estudiantes por una Sociedad Democrática (*Student for a Democratic Society, SDS*), de cuya reunión, en 1962, nació el manifiesto de Port Huron, donde se criticaba al sistema político estadounidense en relación con la actuación exterior de la Guerra Fría, así como la amenaza de la guerra nuclear y la discriminación racial. Esta nueva izquierda y el SDS consiguieron que, en torno a cuarenta mil estudiantes aproximadamente, participasen en 221 manifestaciones masivas. A

⁴⁸ A pesar de no conseguir una Victoria en firme, se convirtió en un símbolo por los derechos de los indios.

partir de 1969, la radicalización de algunos sectores generó la aparición de diversas tendencias como la Organización The Weather Underground o el Partido Progresista (*Progressive Party*) que sirvieron para fracturar y dividir el movimiento. Una de las razones fundamentales para entender el declive de este movimiento es que, “una vez que [los estudiantes] dejaban el campus como graduados, se centraban en establecerse en sus carreras profesionales y relaciones; sus afiliaciones con el radicalismo disminuían, algunos de ellos incluso se acabaron convirtiendo en parte del *establishment* contra el que se rebelaron⁴⁹” (McWilliams, 2000: 38).

Las mujeres también protagonizaron su propia lucha, gracias a la ideología feminista. La posguerra había venido acompañada de imágenes de la mujer totalmente conservadoras, que se fundamentaban en el concepto del ángel del hogar, es decir, como ama de casa, madre y esposa que ocupaba su lugar en el ámbito doméstico. La homogeneidad aparente había comenzado a romperse desde finales de los cincuenta. Por un lado, las parejas comenzaron a tener relaciones sexuales anteriores al matrimonio y, por otro, la píldora anticonceptiva fue aprobada en algunos estados en 1960 (Horowitz y Carroll, 2002). La aparente tranquilidad se rompió con la publicación de un libro escrito por Betty Friedan en 1963, *The Feminine Mystique* (*La mística de la feminidad*), donde se hacían visibles ciertos problemas psicológicos comunes en las mujeres casadas de clase media, como la ansiedad sexual o la depresión.

La evidente crisis de identidad en torno a la construcción de la feminidad a través del matrimonio, empezaba a reclamar opciones y caminos alternativos. Tres años más tarde de la publicación de este libro, su autora decidió fundar la Organización Nacional para las Mujeres (*National Organization for Women, NOW*) en busca de una mayor independencia para las mujeres. El creciente apoyo a la lucha feminista protagonizó una serie de actos que buscaban romper con el *establishment*, como la quema de sujetadores en 1968, en una protesta pública contra el concurso de Miss America en Atlantic City. Con este acto desafiante, el movimiento siguió su curso, aunque acabó tomando caminos muy diferentes.

⁴⁹ Texto original: “Once they left the campus as graduates, they became busy establishing careers and relationships; their affiliation with radicalism diminished, some of them even becoming part of the establishment they had rebelled against.”

Por un lado, las Mujeres Radicales de Nueva York (*New York Radical Women*) se definían como anticapitalistas, antirracistas y en lucha contra la supremacía masculina. Kate Millet fue una autora que escribió en 1970 *Sexual Politics* (1970), donde exponía al patriarcado como un sistema de dominación existente en la sociedad en ámbitos como el ideológico, el biológico, el de clase o el psicológico, entre otros. Además de esta autora, empezaron a surgir otros referentes culturales como Shulamith Firestone, quien escribió *Dialectic of Sex* (*Dialéctica del sexo*, 1970), o Susan Griffin con *Woman and Nature: The Roaring Inside Her* (*Mujer y naturaleza: el rugido dentro de ella*, 1970). Por otro lado, mujeres con preocupaciones diferentes a las de raza blanca comenzaron a unirse a la causa feminista, aunque planteando la lucha desde una su propia comunidad, como la negra (Audre Lorde) o la latina (Gloria Anzaldúa), o desde una identidad sexual no normativa, como la lésbica (Charlotte Bunch). Entre los objetivos generales, se encontraban el logro de la igualdad reconocida en la Constitución (*Equal Rights Amendment, ERA*), que se obtuvo por un corto periodo de tiempo, y el derecho al aborto, logrado tras el caso *Roe v. Wade* en 1973. El impulso de este movimiento, junto con el de la comunidad homosexual y transexual, para lograr una mayor igualdad, continuó a lo largo de las décadas venideras, aunque con una fuerza mucho menor, al igual que sucedió con el movimiento por los derechos civiles.

El pacifismo fue otra ideología fundamental, que se caracterizó por una oposición ante los actos bélicos perpetrados por Estados Unidos, siendo el conflicto vietnamita⁵⁰ el eje fundamental contra el que se desarrollaron todas sus protestas. Con el tiempo, el movimiento pacifista fue sumando apoyos como demostraron la manifestación de unos veinticinco mil asistentes del 17 de abril de ese mismo año en Washington, o la quema de cartillas militares en la Universidad de Berkeley en mayo, cuyas acciones se calificaron como

⁵⁰ La Guerra de Vietnam (1 de noviembre de 1966 – 30 de abril de 1975) fue un conflicto bélico que enfrentó a la República de Vietnam, en Vietnam del Sur, contra el Frente de Liberación Nacional de Vietnam (FLNV) o Vietcong y la República Democrática de Vietnam, en el norte. Inicialmente, Estados Unidos participaba de manera indirecta con su apoyo al sur de Vietnam, aunque esto cambió con el gobierno de Lyndon Johnson, ya que el FLNV consiguió controlar grandes áreas del sur de Vietnam. Los bombardeos sobre las bases costeras en Vihn (Vietnam del Norte) en 1964, fueron el punto de arranque de la guerra abierta entre Estados Unidos y Vietnam del Norte, lo que se hizo evidente mediante la presencia de 184.300 soldados a finales de 1965. A pesar de producirse una americanización del conflicto, y con ello, un envío cada vez mayor de tropas americanas, el sur seguía sin ganar en 1967.

radicales, pero que revelaban un pensamiento que se configuraba de la siguiente manera:

Progresivamente la izquierda radical tendió a verse a sí misma como una salvadora resistente dentro de un sistema derrumbado, y buscó su inspiración en algunos ejemplos históricos con una pequeña minoría que actuó correcta y valientemente en el enfrentamiento contra el desprecio gubernamental y la hostilidad popular. [...] Los radicales pacifistas se sintieron atraídos por la analogía de la Alemania Nazi: el caso Eichmann. Este desarrollo proveyó de un notable estudio en contrapartida. Mientras la Administración se refería a Vietnam en términos de apaciguamiento simbolizado por Múnich, los radicales pacifistas reafirmaron la doctrina Núremberg de responsabilidad personal a resistir el mal. [...] Mientras que la Administración proclamó una guerra salvadora contra el Comunismo en Asia, los radicales avisaron en contra del fascismo incipiente dentro de las fronteras nacionales⁵¹. (Debenedetti, 1990: 127-128)

El punto álgido de la Guerra de Vietnam se produjo en 1968, debido al cambio de la opinión pública ante la Ofensiva del Tet, que consistió en una serie de incursiones militares del FLNV y el Vietcong sobre el sur de Vietnam, incluyendo Saigón. En marzo de ese mismo año aparecían en las televisiones las escalofriantes imágenes de la masacre de My Lai, donde una compañía de soldados estadounidenses asesinó a civiles a sangre fría y quemaban sus casas. Tras esta serie de imágenes y otras que mostraban la crudeza de la guerra, el movimiento pacifista creció en apoyos y agudizó su postura.

La llegada de Nixon a la presidencia no supuso el fin del enfrentamiento, ya que inició bombardeos secretos en Camboya y Laos, al tiempo que inició su política de vietnamización, que consistía en la retirada progresiva de tropas estadounidenses del territorio asiático. Cuando se descubrieron tales bombardeos, las protestas no se hicieron esperar y miles de estudiantes salieron a la calle acabando en enfrentamientos violentos con las autoridades. Prueba de ello es la masacre de Kent State el 4 de mayo de 1970, en la que

⁵¹ Texto original: "The extreme left increasingly tended to see itself as saving remnant within a collapsing system, and it sought inspiration in some historical example of a tiny minority that acted correctly and courageously in the face of governmental contempt and popular hostility. [...] Antiwar radicals became attracted to the analogue of Nazi Germany: the Eichmann motif. This development provided a striking study in counterpoint. While the administration referred to Vietnam in terms of the appeasement symbolized by Munich, antiwar radicals reaffirmed the Nuremberg doctrine of personal responsibility to resist evil. [...] While the administration proclaimed a saving war against Communism in Asia, radicals warned against budding fascism at home."

cuatro estudiantes resultaron asesinados y quince heridos, a la que siguieron múltiples protestas durante el verano. La gradual oposición de la mayor parte de la población ante este conflicto que era considerado innecesario obligó a la retirada gradual de soldados hasta lograr el final definitivo de la guerra en 1975.

El ecologismo fue otra corriente que, aunque no pueda ser considerada puramente contracultural, luchó contra ciertos intereses de la clase dirigente. Los ataques de Estados Unidos con las bombas atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki, el 6 y 9 de agosto de 1945 respectivamente, habían demostrado las posibilidades de aniquilación de estas poderosas armas. Como ya hemos afirmado previamente, el peligro nuclear, que se manifestó durante la década de los cincuenta a causa de la Guerra Fría, había demostrado la potencial capacidad que tenía el hombre para acabar con el género humano. Por ello, gradualmente, comenzó a aparecer una conciencia que alertaba contra los peligros que este tipo de artefactos podían desatar. En 1962 Rachel Carlson escribió el exitoso libro *The Silent Spring (Primavera silenciosa)*, que alertaba sobre los peligros de los pesticidas. A partir de este momento, comenzó a desarrollarse una corriente de apoyo a la aparición de una legislación para regular la polución. Este movimiento medioambiental contaba con muchos de los individuos que habían luchado por los derechos civiles y el pacifismo. La creciente influencia de esta corriente generó que, políticos como Denis Hayes comenzaran a alzar la voz en contra de algunas de las políticas que su país seguía. Diversas acciones, como el apoyo presidencial al SST (transporte supersónico que podía destruir la capa de ozono) o el pesticida DDT, fueron alarmando a un mayor número de población.

Ante la crisis del petróleo, Estados Unidos buscó alternativas de abastecimiento como la energía nuclear, que despertó la alarma en buena parte de la población. De hecho, el 28 de marzo de 1979 se produjo un accidente por un fallo en un reactor en Three Mile Island (Pensilvania). A pesar de los intentos por impedir la catástrofe, dos días después se descubrió una burbuja de hidrógeno que se había formado dentro del reactor, lo que ponía en peligro las vidas de cientos de miles de personas. Finalmente, las actuaciones para evitarlo y el plan de evacuación emitido por el gobernador Richard Thornburg sirvieron para que no sucediese nada terrible. A pesar de estos

peligros, y aunque la conciencia sobre el medioambiente no desapareció, con el paso del tiempo, la capacidad de acción se fue debilitando.

2. 5. La frontera como barrera social y cultural (II): los grupos contraculturales y los grupos conservadores

La polarización en la sociedad estadounidense se hizo evidente en los asesinatos políticos de John F. Kennedy (1963), Malcolm X (1965), Robert Kennedy (1968) y Martin Luther King (1968). Por una parte, los movimientos contraculturales tuvieron la capacidad de cuestionar aspectos muy arraigados de los Estados Unidos. Por otro, y frente a estos movimientos, existía otra sociedad a la que Nixon llamó la mayoría silenciosa (*Silent Majority*), cuya ideología respondía a los deseos de defender los valores tradicionales y a su interés para que todo permaneciese inalterable. Aunque no todos los individuos que formaban parte de este grupo mostraban la misma radicalidad, algunos grupos en el sur, que apoyaban el mantenimiento del sistema Jim Crow, actuaron de manera violenta para lograrlo. El Ku Klux Klan fue un grupo en activo casi toda la década de 1960, que protagonizó actuaciones violentas que fueron investigadas por el FBI y demostradas por la operación de contrainteligencia (*Cointel-pro White Hate*) del año 1964. El Ku Klux Klan adquirió una presencia importante y se diversificó en varios grupos como el White Knights of the Ku Klux Klan en Mississippi, los Florida Knight of the Ku Klux Klan o incluso el American Nazi Party (ANP). En general se suele hablar de 1968 como un año clave en muchos sentidos, ya que “si el sueño de los sesenta murió en 1968, el año de los asesinatos políticos, la ofensiva del Tet, y el fracaso de la nueva izquierda, también fue el año de la caída del Ku Klux Klan de posguerra⁵²” (Drabble, 2007: 56)

Aparte de este violento grupo, los conservadores supieron adaptarse y modernizarse. Los neoconservadores, hijos universitarios de inmigrantes mayoritariamente judíos, se posicionaron en contra del antiamericanismo que, para ellos demostraban los miembros de la nueva izquierda y el igualitarismo,

⁵² Texto original: “If the dream of the 1960s died in 1968, the year of political assassinations, the Tet Offensive, and the fizzling of the new left, it also marked the demise of the postwar Ku Klux Klan.”

en favor de un liberalismo y una meritocracia. Leo Strauss fue uno de los referentes para estos jóvenes que creía en un gobierno oligárquico formado por una élite instruida con unas virtudes superiores al resto de la sociedad. Este movimiento comenzó a moverse a través de organizaciones como la Coalición por una Mayoría Democrática (*Coalition for a Democratic Majority, CDM*), fundada en 1972, o el Instituto de Empresa Americana (*American Enterprise Institute, AEI*), que había sido fundada en 1938. Dichas organizaciones sirvieron de vehículo para promover la expansión de las ideas neoconservadoras a través de una red de centros de deliberación, organización y consejo político para las élites políticas y económica (Velasco, 2010).

La influencia de este movimiento aumentó exponencialmente, gracias a figuras como Joseph Coors, la familia Koch, o fundaciones como la de Lynde y Harry Bradley, y al mayor número de empresas que apoyaban esta ideología, como se observa en las más de 600 empresas que patrocinaban el AEI hacia 1980. Figuras como la de Phyllis Schlafly, quien se oponía rotundamente al feminismo en asuntos como el aborto o la enmienda de igualdad, o Joseph McCarthy y Douglas McArthur, entre otros, consiguieron que esta ideología copara cada vez más ámbitos de la vida pública, gracias también a la influencia que empezaron a tener en los medios de comunicación.

La Mayoría Moral (*Moral Majority*), fundada en 1979 por Jerry Falwell, fue una organización fundamental para el impulso del neoconservadurismo al poder en la figura de Ronald Reagan. La ultraderecha cristiana y los ultraconservadores comenzaron a trabajar juntos para lograr volver al concepto de familia tradicional, retomar la vida religiosa o impedir el aborto. De esta manera, “la derecha cristiana se convirtió para los republicanos en lo que habían sido los negros para los demócratas: gente con la que se podía contar, con los que se llevaban votantes a las urnas” (Micklethwait y Wooldridge, 2006: 118-119). Ese apoyo y amistad sin precedentes fue una de las razones, aparte de las ya mencionadas, que explican el ascenso a la presidencia del carismático candidato Ronald Reagan.

Con la llegada de Ronald Reagan a la presidencia, el conservadurismo moral regresó al poder. Su retórica basó buena parte de su relato en la creación de monstruos externos que querían acabar con la sociedad existente

y la necesidad de crear un país fuerte que supiese como encarar las diferentes amenazas a las que se enfrentaba (Jenkins, 2006).

2. 6. Luces y sombras del sueño americano

El sueño americano es una de las idiosincrasias de la civilización estadounidense, que debe entenderse como la idea de que la igualdad de oportunidades y la libertad son elementos inherentes a esta cultura y, consecuentemente, únicamente el esfuerzo y la determinación son las herramientas necesarias para alcanzar los objetivos económicos y sociales que el individuo debe buscar. El optimismo que rodea a esta comprensión del individuo en su sociedad está ligado a la concepción de capitalismo, al que nos hemos referido previamente, como único medio para conseguir que el hombre sea virtuoso. Por ello, puritanismo y capitalismo son ideologías que acaban entrelazándose en un intento por elevar la virtud como la máxima consecución del ser humano. Es por ello que:

El desarrollo social hacia una elevada individualización del individuo abre a las personas particulares una vía hacia formas específicas de satisfacción y realización, y hacia formas específicas de insatisfacción y de vacío, hacia posibilidades de dolor, desdicha, descontento y malestar, que no son menos específicas de su sociedad. (Elias, 1990: 152-153)

Siguiendo esta misma línea, es importante atender al hecho de que dicha insatisfacción es canalizada a través del consumismo, el cual se convierte en la herramienta fundamental del capitalismo para aplacar los sentimientos de descontento y de cuestionamiento del mismo sistema.

La Guerra Fría no solo se caracterizó por enfrentamientos indirectos entre la URSS y Estados Unidos, sino también por la propaganda ideológica de ambas esferas. En consecuencia, el capitalismo estadounidense debía presentarse como el mejor sistema posible y, para ello, debía utilizar todas las herramientas disponibles tales como la democracia, la abundancia, la libertad, la inocencia, la esperanza, la concepción del sueño americano o ciertos episodios históricos como la Revolución Americana. Sin embargo, no solo se valieron de las ideas de mayor abstracción, sino también de creaciones

materiales que ayudaban a reforzar su mensaje, dirigido principalmente a sus propios habitantes. Para ello, contaron con una serie de construcciones que sirvieron para reafirmar su discurso como es el caso del primer parque de atracciones de Disneylandia, fundado en Anaheim (California) en 1955, cuyas ideas de inocencia, progreso y felicidad quedaron reflejadas a través de la simulación de un pequeño pueblo estadounidense.

Aunque la construcción que mejor reflejaba la mentalidad consumista y que servía como una materialización de los logros obtenidos con esta filosofía fue el centro comercial, un lugar donde todos los norteamericanos podían consumir indistintamente los diferentes productos (ropa, comida, películas) que allí se ofertaban. Asimismo, “los centros comerciales pueden ser vistos [también] como símbolos de presión encaminados a la homogeneidad y la conformidad vinculadas al deseo por poseer los productos del mundo⁵³” (Berger, 2012: 54). Así, los centros comerciales se convirtieron en lugares que cambiaron las prácticas culturales, en el sentido en que el ocio empezaba a estar concentrado en un mismo lugar. De hecho, dichas transformaciones estuvieron orientadas hacia patrones capitalistas de comportamiento que fomentaban el consumo. La racionalización de la que venía acompañado el centro comercial por la diferenciación de espacios dio lugar al término, acuñado por George Ritzer, “jaula de hierro de la racionalidad”, el cual se refiere a:

Una sociedad en la que la gente estaría encerrada en una serie de estructuras racionales y donde su única movilidad consistiría en ir de un sistema racional a otro no menos racional. Así, las personas de instituciones educativas racionalizadas a trabajos racionalizados, y de lugares de recreo racionalizados a hogares también racionalizados. (Ritzer, 1996: 40)

En un sistema capitalista, la homogeneización y la racionalización son características necesariamente positivas para lograr la eficacia de los objetivos de producción y consumo. De hecho, el sueño americano también se vio reflejado en el McDonald's, el cual ofrecía, teóricamente, una comida de calidad, muy barata y muy fácil de hacer. Igualmente, el modelo de restaurante que estaba organizado para racionalizar el orden y tiempo de comidas, que

⁵³ Texto original: “Shopping malls can [also] be seen as symbols of a pressure towards homogeneity and conformity that have become linked to a passion to possess the good things of the world.”

seguía al mismo tiempo, la filosofía del sistema fordista introdujo unos nuevos ritmos de vida más rápidos.

Conjuntamente, las casas en las áreas residenciales, a las afueras de las ciudades, fueron comercializadas mediante el mensaje de que habitar una de estas viviendas equivalía a alcanzar el sueño americano. Estas casas con jardín propio, que quedaban aisladas las unas de las otras, respondían a los “deseos por más espacio y más confort, por más privacidad y libertad de acción (comparado con la limitación de un apartamento), por la oportunidad de trabajar en su casa y su patio, y por la oportunidad de cumplir con los roles de familia tradicional como ama de casa, proveedor, y padre⁵⁴” (Archer, 2005: 285-286). Este tipo de hogares iban acompañados del coche, una herramienta básica que permitía a los estadounidenses moverse libremente y vivir alejados de la ciudad. Al convertirse en bien de primera necesidad, la industria del automóvil decidió crear modelos más atractivos y pequeños, en su afán por lograr un mayor número de clientes. De esta manera, la vida en estas áreas, en forma de *Little Boxes* y vehículos, quedaba configurada para que la independencia, la riqueza material y el conformismo ganasen terreno al sentido de comunidad que había existido en muchas comunidades anteriores (Ingalls y Johnson, 2009).

Todas estas ilusiones de riqueza y progreso evolutivo sin límites parecieron difuminarse con las diferentes crisis que asolaron los Estados Unidos durante la década de los setenta. Tanto la crisis del petróleo como la que se produjo en 1979, atemorizaron al estadounidense con respecto al futuro, debido a la posibilidad de agotamiento del petróleo, lo que explica también el incremento de la conciencia ecologista que sucedió en aquellos momentos y de la que hemos hablado en el apartado anterior.

El miedo al posible apocalipsis energético iría desapareciendo en un determinado espectro de la población. La política de Reagan de liberación y desregulación permitió el control absoluto de grandes corporaciones como AT&T, IBM, etc. Como consecuencia de esta libertad, se produjo una

54 Texto original: “Desires for more room and comfort, for more privacy and freedom of action (compared to the limitation of an apartment), for the opportunity to work around the house and yard, and for the chance to fulfill traditional family roles as homemaker, provider, and parent.”

reestructuración industrial que dio como resultado la fusión de grandes compañías que copaban cada vez más espacios. Entre las fusiones más famosas, se encuentra la que se produjo entre la corporación Nabisco y el conglomerado de R. J. Reynolds, ambos encargados del negocio de comida y tabaco, respectivamente. Nuevamente, Wall Street se convirtió en el centro económico de referencia y símbolo de riqueza, gracias a la especulación financiera como resultado de la fusión de empresas, los bonos basura y las adquisiciones de otras empresas a través de medios ilícitos. Esta nueva imagen del sueño americano acabaría cayendo a causa del desplome de los mercados de valores en 1987.

De este mundo de riqueza sin límites y extravagancia, surgió el *yuppie* o joven urbano profesional (*Young Urban Professional*), es decir, aquellos hombres y mujeres de negocios, de diferentes etnias, cuyas vidas giraban en torno al trabajo, al consumo y la tecnología como medios para lograr el éxito social, la sofisticación y los lujos. Del mismo modo, este nuevo individuo, con una nueva ética, representante de una nueva manifestación del sueño americano, sirvió de inspiración para la creación de nuevos monstruos ficticios, que reflejaban la imagen deformada de dicha filosofía y cuya principal característica era la necesidad de conseguir lo que desearan por puro placer y maldad (Grant, 1998). Este tipo de nuevo trabajador era el resultado de una sociedad donde:

El ser humano va dirigido desde su niñez hacia un grado relativamente elevado de autorregulación y de independencia personal. Esto hace que se acostumbre a competir con otros; aprende desde edad muy temprana a diferenciarse de otros y destacar por en encima de otros mediante las cualidades, esfuerzos y obras es digno de aplauso y de lo que uno puede enorgullecerse, algo valioso y deseable, y aprender a encontrar satisfacción en éxitos de este tipo. (Elias, 1990: 169)

Por tanto, el individualismo tenía su máxima expresión en la figura del *yuppie*, cuya realización personal se basaba en los beneficios económicos y sociales que su actividad laboral le reportaban, lo que, al mismo tiempo, le permitía distinguirse del resto de individuos de la sociedad. En este sentido, la ciudad no solo había sido el escenario de aparición de estos individuos, sino que también había sido el lugar donde la delincuencia, las drogas y la violencia

habían florecido mayormente. En la década de los ochenta, el crack acabó siendo una de las drogas más adictivas del momento, hasta el punto en que acabó alcanzando a muchas más comunidades:

Cuando el crack golpeó en las ciudades, el paisaje cambió rápidamente. Porque las personas que eran arrestadas antes de cumplir los dieciocho generalmente no eran condenadas a largas sentencias de prisión, por lo que niños y adolescentes eran puestos a trabajar como vigilantes y camellos por traficantes. Las casas abandonadas eran rápidamente ocupadas por vendedores de crack. Los yonkis desesperados merodeaban en las afueras esperando para su siguiente dosis. Miles de vidas eran destrozadas por el crack que los convertía en adictos nocturnos⁵⁵. (Kallen, 1999: 73)

La “guerra contra las drogas⁵⁶” del gobierno de Nixon encontró en el crimen una estrategia para distraer a la población “de ser consciente de los fallos del estado para cumplir con la seguridad y otras obligaciones⁵⁷” (Lynch, 2012: 176). La pobreza, el desempleo o las armas eran problemas que preferían ser ocultados (Lane, 1997) y, en lugar de realizar un análisis exhaustivo del aumento de estos problemas en las ciudades, Nixon buscó chivos expiatorios. Aparte del crimen y la delincuencia en las ciudades, los asesinatos políticos o los intentos de asesinato de algunos presidentes, como el de Richard Nixon (en 1974) o el de Ford (en 1975), fueron otra expresión de un crecimiento generalizado de la violencia. Igualmente, empezaron a aparecer figuras como la de Charles Whitman, quien mató a quince personas e hirió a treinta y dos en 1966, en un tiroteo desde la torre de la Universidad de Texas (Austin), o Brenda Ann Spencer, una adolescente de dieciséis años que mató a dos personas e hirió a otras nueve en un colegio de primaria de San Diego, y alegó que la razón era que no le gustaban los lunes.

⁵⁵ Texto original: “When the crack hit the inner cities, the landscape changed rapidly. Because people who are arrested before the age of eighteen generally escape long prison sentences, children and teenagers were put to work as lookouts and drug runners by dealers. Abandoned houses were suddenly inhabited by crack sellers. Desperate junkies lurked outside waiting for their next rock. Thousands of lives were destroyed as crack turned people into addicts virtually overnight.”

⁵⁶ Se trató de una campaña para prohibir el comercio ilegal de drogas, mediante acciones militares y prohibiciones taxativas. El 17 de junio de 1971 en una conferencia de prensa afirmó que: “El enemigo número 1 americano en Estados Unidos es el abuso de drogas. Para luchar y acabar con este enemigo, es necesario lanzar una nueva ofensiva general”. (VV. AA., 1971). Versión original: “America’s public enemy number one in the United States is Drug Abuse. In order to fight and defeat this enemy, it is necessary to wage a new all-out offensive.”

⁵⁷ Texto original: “From seeing the state’s failures in providing security and other obligations.”

Casos tan sensacionalistas y macabros evidenciaban un aumento de la violencia irracional, lo que incrementaba la sensación de inseguridad en torno al área urbana. De esta manera, la ciudad como sinónimo de violencia empezó a establecerse en la mentalidad de los ciudadanos, de tal manera que la libertad y el anonimato que ofrecían estas grandes urbes acabaron desenterrando el miedo a la “agresión potencial que siempre lo acompañaba [y que] era el resultado de una interacción real o potencial, particularmente con algo o alguien que era [...] todavía *desconocido*⁵⁸” (Rundell, 2014: 18). Al hilo de ese miedo, la venta de armas creció exponencialmente hasta los 227 millones (Kallen, 1999), ya que, desde la configuración de la nación estadounidense, como demuestra la segunda Enmienda de la Constitución, se había creado un discurso en torno al arma como “un instrumento de poder y control, y aparato de apropiación y penetración⁵⁹” (Springwood, 2007: 89), principalmente masculino, y que permite ejercer un dominio sin límites sobre el resto de individuos. En consecuencia, las drogas y la delincuencia eran problemas que requerían de la posesión de armas como medio de defensa.

Pero no solo la delincuencia a causa de las drogas era un problema, el Síndrome de Inmuno-Deficiencia Adquirida (SIDA) se había presentado como una epidemia que parecía imposible de solucionar. Los ultraconservadores, aprovechando que inicialmente afectaba a la población homosexual, decidieron acusar a la depravación que estaba experimentando Estados Unidos de la aparición de esta temible enfermedad. El caso del niño Ryan White, que nació con Virus de Inmuno-Deficiencia Adquirida (VIH) y acabó convirtiéndose en una figura mediática, demostró que esta enfermedad no se transmitía únicamente por relaciones sexuales, sino que existían otros modos de contagio.

Sin embargo, la Carrera Espacial fue otro hito fundamental del periodo de la Guerra Fría. Las posibilidades de progreso en este aspecto parecieron no tener fin, como bien demostraba el alunizaje del Apollo 11 en julio de 1969, lo que permitió que, por primera vez en la historia, un hombre pisara un terreno que no fuese el terráqueo. La acción de Neil Armstrong hizo que los

⁵⁸ Texto original: “Potential aggression that always accompanies [and which] it is the result of a real or potential interaction, particularly with something or someone who is [...] yet unknown.”

⁵⁹ Texto original: “An instrument of power and control, and apparatus of appropriation and penetration.”

astronautas se transformasen en los nuevos héroes, capaces de romper con las fronteras existentes. Los avances científicos y tecnológicos habían permitido que objetos como el coche, la televisión o el control remoto se convirtieron un elemento propio de la vida cotidiana de las personas. La dependencia hacia estos artilugios supuso un cambio de mentalidad, ya que una acción tan simple como apretar un botón demostraba que “era competente y complejo, capaz de hacer su trabajo sin ninguna intervención humana⁶⁰” (Hines, 1986: 124). Con el paso del tiempo, los primeros ordenadores y las primeras fotos de la Tierra mostraron que las fronteras podían seguir siendo superadas. La tecnología adquirió un papel tan importante que, durante el gobierno de Reagan, se volvió a invertir en este campo para poder dominar a sus contrincantes, como bien revela su Iniciativa de Defensas Antibalísticos, la ya citada “Guerra de las Galaxias”.

La tecnología sirvió no solo para facilitar las tareas rutinarias, sino también para aumentar el individualismo tanto en el ocio como en el trabajo. Prueba de ello fue la aparición del *walkman* en 1978. “Durante los ochenta, las copias baratas del Walkman eran producidas por primera vez y adolescentes normales podían desconectar del mundo con su propio juego de auriculares. Con cascos en estéreo, la gente podía buscar sus intereses individuales sin molestar al de al lado⁶¹” (Kallen, 1999: 77).

A pesar de las ventajas que, aparentemente, la tecnología estaba reportando a la población, existía, por otra parte, un miedo a que las consecuencias se tornasen hacia resultados negativos e irreversibles. Por un lado, la ciencia ya había demostrado que podía tener sus consecuencias más negativas con el genocidio de judíos en Alemania, las bombas nucleares sobre Japón y gases como el *napalm*, el cual había demostrado en la Guerra de Vietnam que era capaz de destruir pueblos enteros. Por otro lado, al tiempo que se generaba una desconfianza, impulsada por estos hechos, también se produjo una popularización de la ciencia, a través de pseudocientíficos y

60 Texto original: “Was competent and complex, able to do its job without any human intervention.”

61 Texto original: “During the eighties, cheap copies of the Walkman were produced for the first time and ordinary teenagers could tune out the world with their own set of headphones. With stereo headsets, people could pursue their individual interests without disturbing whoever might be sitting next to them.”

periódicos sensacionalistas, que contaban los hechos científicos como hechos aislados. Al no comprender todo el proceso, la superstición fue ganando terreno al conocimiento científico a nivel popular (Burnham, 1987).

Para concluir este apartado, es esencial atender a la importancia del cine y la televisión como medios donde las preocupaciones sociales aparecían en diferentes formas e historias. En el ámbito científico, los miedos quedaban representados mediante películas que situaban a las creaciones como monstruosidades como es el caso de *The Giant Tarantula* (*¡Tarántula!*, Jack Arnold, 1955), *The Blob* (*La masa devoradora*, Irvin S. Yeaworth, 1958), o *Alien* (*Alien, el octavo pasajero*, Ridley Scott, 1979). La posibilidad de que la ciencia pudiese crear las criaturas más atroces, descubrir los peores monstruos o simplemente crear mutaciones irreversibles era algo que estuvo presente de manera constante a lo largo de todo el periodo de nuestro estudio de la Guerra Fría.

De hecho, las tensiones y cambios sociales tuvieron, además, su reflejo en un cine que se iba empapando de la violencia. De esta manera, las “expresiones cinemáticas de la contracultura desafiaron a los géneros clásicos de Hollywood y sus mitos culturales subyacentes, como el héroe masculino. A través de la exageración de las fórmulas visuales de agresión, las producciones reflejaron cada vez más las preocupaciones culturales⁶²” (Slocum, 2001: 7). Así, películas como *Bonnie and Clyde* (*Bonnie y Clyde*, Arthur Penn, 1967) o *The Godfather* (*El padrino*, Francis Ford Coppola, 1972) reflejaban una mayor violencia en el desarrollo de sus historias.

2. 7. El empoderamiento de la cultura popular

La década de los cincuenta fue testigo de ciertas transformaciones en el ámbito de la cultura popular. La música, la televisión, el cómic o la moda fueron campos que sufrieron profundas transformaciones a lo largo de las tres décadas de nuestro periodo de estudio.

⁶² Texto original: “Cinematic expressions of the counterculture challenge classical Hollywood genres and their underlying cultural myths, like that of the masculine hero. Through the exaggeration of formulaic images of aggression, productions increasingly mirrored cultural preoccupations with violence.”

2. 7. 1. La música

La música experimentó un giro radical hacia el *rock 'n' roll*, cuyas influencias de la música negra permitía visibilizar, de manera indirecta, a una parte de los invisibles. Con el paso del tiempo, algunas ciudades de Estados Unidos desarrollaron focos de creación musical como fue el caso de Chicago con Bo Diddley, o Nueva Orleans con Ace Records. Tras lograr una aceptación notable, empezaron a aparecer algunas corrientes musicales como el *Doo Wop* o el *Rockabilly*, del que Elvis Presley sería el mayor representante. Esta revolución musical trascendió los límites sonoros debido a que el “rock parecía presentar peligrosos mensajes de rebelión y sexo fácil para los jóvenes de clase media⁶³”. El éxito de este estilo musical se extendió como la pólvora, lo que generó que las productoras musicales empezasen a promover artistas que domesticaron sus mensajes.

Aparte de esta revolución interna, tuvieron lugar otros acontecimientos que hicieron cambiar el panorama musical en Estados Unidos. La irrupción de los *Beatles* en el panorama musical despertó la moda juvenil por las bandas británicas, al igual que sucedió con los *Rolling Stones*. Mientras que los *Rolling* representaban lo sórdido, lo agresivo y lo sexual, los *Beatles* ofrecían sonidos explosivos procedentes de una “clase más sólidamente trabajadora⁶⁴” (Garofalo, 2011: 171). Por su parte, los artistas negros empezaron a tener mucha más presencia mediática como fue el caso de Otis Redding, Percy Sledge o Aretha Franklin. En resumen, la imagen homogénea blanca de los años cincuenta se fue difuminando en favor de un retrato más acorde a la realidad estadounidense.

La evolución musical experimentó la influencia contracultural, ya que los movimientos de la nueva izquierda, *hippie* o por la lucha de los derechos civiles tuvieron su representación en la aparición de cantautores como Peter Seeger, Bob Dylan o Joan Baez, que se valieron del *folk* para musicalizar las protestas. Canciones tan incendiarias como “We Shall Overcome” o “It’s all now over”,

⁶³ Texto original: “Rock seemed to present dangerous messages of rebellion and easy sex to middle-class white youths.”

⁶⁴ Texto original: “More solidly working class.”

baby blue, se acabaron erigiendo como auténticos himnos de una generación que buscaba una nueva sociedad. La nueva moralidad con respecto a las drogas o el sexo también encontró su representación en las figuras de Jimmy Hendrix, Janice Joplin o *Jefferson Airplane*.

Tras la ruptura de estos movimientos, la música *rock* acabó experimentando una diversificación entre multitud de géneros, cuyas melodías abarcaban desde tonalidades muy fuertes y agresivas hasta sonidos mucho más melódicos (Edsforth y Bennett, 1991). El *heavy metal* apareció con grupos como Led Zeppelin, Black Sabbath o Deep Purple, cuya estética se fundamentaba en el cuero, los colores negros y el pelo largo. Las críticas hacia esta subcultura no se hicieron esperar, acusándoles de sexistas, debido al tipo de masculinidad que ofrecían sus integrantes y al tratamiento de las mujeres; y de satanismo, por las letras de algunas de sus canciones y ciertos símbolos que portaban, como la cruz invertida. Al mismo tiempo, apareció otra corriente representada por cantantes como Carole King o Joni Mitchell, quienes interpretaban melodías muy dulces, basadas en la instrumentación. El *glam rock* fue otra tendencia musical, de procedencia británica, con David Bowie como mayor representante, que se caracterizó por la extrema importancia de la estética, basada en un estilo visual andrógino, y por el gusto por lo *kistch*, es decir, los estampados de leopardo, las boas de pluma, la purpurina, etc. De hecho, ambas características sirvieron para confrontar los modelos de masculinidad preestablecidos y ofrecer alternativas (Zeisler, 2008).

La domesticación del *rock* tuvo su respuesta musical en la aparición del *punk*, cuya transgresión traspasó los límites puramente musicales o estéticos, para predicar un estilo de vida, que escapaba de los cánones sociales, ya que “veía a su sociedad como una trampa materialista donde el individuo tenía poco control sobre su destino⁶⁵” (Bindas, 1993: 75). Entre los grupos que se asociaron a este estilo estaban Ramones, Patti Smith, The Clash, etc. En líneas generales, atuendos como camisetas rotas, botas y ropas militares, así como actitudes totalmente irreverentes y políticamente incorrectas, fueron las características fundamentales de este movimiento.

⁶⁵ Texto original: “Saw their society as a materialist trap where the individual had little control over his/her destiny.”

Además del *rock*, la música disco cosechó tal éxito que acabó escuchándose en todas las discotecas. Esta música, compuesta a base de melodías cercanas al *funk* y otras negras, acabó causando furor entre los jóvenes que vestían con plataforma, colores brillantes y psicodélicos, pantalones ajustados, medias, etc. Aunque, dentro de la música negra, en muchas ciudades como Detroit, Cleveland o Nueva York, apareció la música de la cultura callejera o Hip Hop. La mayor presencia de esta cultura era algo más que evidente con el éxito de su música, su mayor porcentaje de representantes en la televisión, así como el cine, con el subgénero conocido como *blaxploitation*.

Tras este enfrentamiento contra el *establishment* cultural, la década de los ochenta se caracterizó por la popularización de la música *pop*, cuyos artistas, entre los que se encontraban Cindy Lauper, Madonna o Michael Jackson, se convirtieron en auténticas estrellas e ídolos juveniles. En consecuencia, las canciones de estos artistas se conseguían rentabilizar a través de todo el *merchandising*, entrevistas o conciertos que ofrecían. La televisión sirvió como pasarela de éxito, gracias a la emisión de un nuevo canal, la MTV, cuya programación se basaba en las novedades musicales y en los videoclips. Es destacable también que las cantantes de *rock* vivieron en esta década el mayor apogeo de éxito hasta el momento, y artistas como Tina Turner o Blondie, gozaron de una fama sin precedentes. La importancia de la música también se reflejó en la creación de la canción “We are the World, We are the Children” en 1985, que estaba cantada por varios músicos muy famosos, y cuyos beneficios fueron donados para una campaña contra el hambre en Etiopía (Kallen, 1999).

2. 7. 2. La televisión

La televisión fue otro campo fundamental para el cambio en la cultura popular, debido a las mutaciones que sufrió su programación. En primer lugar, el crecimiento de la familia nuclear generó que la televisión tuviese que reorientar su programación hacia este público, como muestran series como *The Jetson* (ABC, 1962-1987). En este caso, tal y como afirma Lynn Spigel, aunque

el espacio se presentaba “como una nueva avanzadilla del el sueño de área residencial, otros elementos de cultura popular realmente contaban de maneras críticas el proceso colonial, cuestionando (no obstante, a través de formas desplazadas de parodia, alegoría y representaciones fantásticas) las ideologías centrales en el trabajo en la clase media⁶⁶” (Spigel y Curtis 1997: 49). El humor comenzó a ser la herramienta para tratar temas que, de otra manera, resultaban más difíciles, como es el caso de *The Smothers Brothers Comedy Hour* (CBS, 1967-1969), cuyos protagonistas eran sureños.

Los cambios sociales acabaron impregnando los argumentos de algunas series televisivas, siendo el caso de *Honey West* (ABC, 1965-1966) cuya protagonista era una detective privada con unos patrones de comportamiento más acorde a algunas de las peticiones feministas. Por su parte, *Star Trek* (NBC, 1966-1969) utilizó la ciencia ficción como escenario para tratar temas tan peliagudos como era el racismo o la guerra. En el caso de *Batman* (ABC, 1966-1969), algunos de los personajes que aparecían en sus capítulos se asemejaban a los *hippies*, e incluso Catwoman comenzó a ser interpretada por Eartha Kitt, una mujer negra. A pesar de los aparentes avances, finalmente, la industria televisiva, junto con otras, como la musical, consiguieron domesticar los valores que preconizaban:

Adoptando la forma de la contracultura para vender productos de consumo en televisión, incluso cuando las cadenas traían música *rock* y personajes *hippies* en *primetime* y los sábados por la mañana, parecía ser un buen negocio. No sorprendentemente, además, hasta 1968, la clase dirigente se presentaba en sintonía con lo contracultural mientras dedicaban la mayor parte del dinero de su campaña a anuncios de televisión y a apariciones en canales ‘bien montados’⁶⁷. (Bindas y Heineman, 1993: 33)

De hecho, la mayor apertura no significó un proceso pacífico, sino que, en ocasiones, se convirtió en campo de batalla para los enfrentamientos

⁶⁶ Texto original: “As a new outpost for the suburban dream other elements of popular culture actually spoke in critical ways of this colonial process, questioning (albeit through displaced forms of parody, allegory, and fantastic representations) the central ideologies at work in the middle-class suburban ideal.”

⁶⁷ Texto original: “Adopting the form of the counterculture to sell consumer goods on television, even as the networks brought rock music and hippie characters into the primetime and Saturday morning schedules, seemed to be good business sense. Not surprisingly, therefore, by 1968, by 1968 Establishment politicians packaged themselves as hip counterculturalists while devoting the bulk of their campaign moneys to television advertising and to well-staged network appearances.”

ideológicos entre las dos Américas. *The Johnny Cash Show* (ABC, 1969-1971) era un programa de música *country* que estaba presentado por el aclamado cantante de *country*, Johnny Cash, quien eligió a Bob Dylan como primer invitado. La reacción de muchos de los aficionados más tradicionales, ligados a ideologías conservadoras, fue la de un profundo rechazo hacia la presencia de Dylan.

El avance del feminismo o de los derechos civiles sirvió para que la televisión comenzase a emitir en la década de los setenta *sitcoms*⁶⁸, que ya no se centraban en la familia nuclear blanca, desde un punto de vista positivo, sino que ofrecían productos como *The Mary Tyler Moore Show* (CBS, 1970-1977), cuya protagonista era una periodista soltera de treinta años; *All in the Family* (CBS, 1971-1979), que era una sátira social que exploraba los prejuicios estadounidenses; o *M*A*S*H* (CBS, 1972-1983), basado en la película homónima y que trataba el asunto de la guerra de Vietnam. De hecho, el monopolio de los personajes ya no lo detentaba la clase blanca únicamente, así que aparecieron series como *The Jeffersons* (CBS, 1975-1985), que tenían como protagonistas a personajes negros.

La década de los ochenta continuaría con dicha normalización de la visibilizarían de colectivos diferentes a los hegemónicos. El éxito de los afroamericanos en la televisión fue un fenómeno imparable, gracias a la aparición de auténticas estrellas como Bill Cosby u Oprah Winfrey. Igualmente, las series siguieron ampliando su atención en otros colectivos, como es el caso de *Golden Girls* (*Las chicas de oro*, NBC, 1985-1992), cuyo argumento contaba las peripecias de cuatro mujeres de jubiladas que vivían en Miami.

La década de setenta fue también testigo de la aparición de nuevos formatos televisivos como las miniseries, compuestas de un conjunto de pocos capítulos que contaban una historia, siendo el caso de *Roots* (*Raíces*, ABC, 1977), así como un conjunto de series nostálgicas como *Little House on the Prairie* (*La casa de la pradera*, NBC, 1974-1983), cuyo principal objetivo era el olvido de la crisis o de la guerra de Vietnam en favor de una imagen idealizada de Estados Unidos. Frente a esta infantilización de algunos argumentos de

⁶⁸ Las *sitcoms* o comedias de situación (*situation comedy*) son series de televisión que se basan en situaciones cotidianas pero contadas desde el punto de vista del humor.

ficción, las imágenes de los noticiarios sobre la guerra de Vietnam, el asesinato de Kennedy, o el seguimiento del incidente Watergate, sirvieron para asentar la televisión como una plataforma fundamental para el debate público sobre asuntos como los derechos de las mujeres o los homosexuales, los derechos civiles, etc.

La crisis que Estados Unidos había experimentado durante la década de los sesenta y setenta con la pérdida de la guerra de Vietnam, el caso Watergate o la crisis económica, había desembocado en una pérdida de fe y de creencia en el discurso estadounidense. Por ello, era necesaria la aparición de una serie de individuos que inspirasen la esperanza que se había perdido. Así, los deportistas fueron presentados con un relato mítico, aunque, al igual que sucedía en otros terrenos, la representación masculina y blanca tuvo que ir cediendo terreno a otros atletas negros y femeninos que se situaban como merecedores de los mismos éxitos. La mitología en torno a sus figuras continuaría durante las décadas posteriores, cuya misión quedaría patente en el partido final de la liga de fútbol americano en Estados Unidos, conocido con el sobrenombre Super Bowl. En este sentido, el primer anuncio del refresco Coca-Cola en el año 1980 demostró las posibilidades y la importancia que tenía:

Aunque los creadores de anuncios querían vender soda simplemente, el anuncio extremadamente popular de un minuto estaba llevado con un significado cultural. Como el periodista Leon Wynter observó, fue pionero en mostrar a un blanco joven idolatrando a un atleta negro. Esto facilitó el 'establecimiento de los atletas y los entrenadores de color en la cultura pop comercial' -una tendencia que estaba 'validada y amplificada por el poder de una multinacional en una televisión nacional'⁶⁹. (Ashby, 2006: 432)

En líneas generales, la década de los ochenta supuso un punto de inflexión con respecto al desarrollo previo. El propio presidente, antiguo actor de películas de Serie B, buscaba la revigorización de los valores tradicionales que parecían haber quedado en el olvido, y pretendía reforzar la esperanza en

⁶⁹ Texto original: "Although the makers of the commercial wanted simply to sell soda, the extremely popular one-minute advertisement was packed with cultural significance. As the journalist Leon Wynter observed, it broke new ground by showing a white youth idolizing a black athlete. It facilitated the 'mainstreaming of athletes and entertainers of color into commercial pop culture' - a trend that was 'validated and amplified by the power of a multinational marketer on national television'."

un futuro que parecía incierto. Para ello, el cine de Hollywood comenzó a respaldar los modelos de hipermasculinidad e incidía en la importancia de los valores tradicionales como demuestra *Rambo: First Blood Part II* (*Rambo: Acorralado Parte II*, George P. Cosmatos, 1985), que simbolizaban una nueva América triunfante, encarnada en una masculinidad individual, cuyo heroísmo se mostraba a través de la imposición violenta de la autoridad. La pantalla televisiva también ofreció argumentos similares en sus series, como fue el caso de *C.O.P.S* (Sindicación, 1988-1989) o *Miami Vice* (*Corrupción en Miami*, NBC, 1984-1990).

Desde el punto de vista organizativo, la televisión sufrió un cambio radical debido a la desregulación de Reagan, lo que permitió la aparición de multitud de canales especializados que acabaron formando la televisión por cable. Las noticias empezaron a sobrepasar los límites con el entretenimiento y a interesarse por casos sensacionalistas. La *Trash TV*, que consistía en programas de entrevistas, noticias, etc., que centraban en temas sexuales y amarillistas como las violaciones o los asesinatos, comenzaron a ser cada vez más numerosos. Tal como afirma Teresa Keller, “la proliferación de programas de noticias/*magazine* se debe a que son más baratas y fáciles de producir que cualquier serie dramática o comedia de situación⁷⁰” (Keller, 1993: 198).

2. 7. 3. El cómic

El mundo del cómic también experimentó transformaciones a lo largo de las tres décadas. Marvel Comics fue la compañía encargada de revolucionar el mundo de los cómics, cuyas historias de superhéroes (*Daredevil*, *Spider-Man*, *Black Panther* o *The Four Fantastic*) enfrentaron a sus protagonistas conflictos más cercanos a la realidad cotidiana, e incluso, en algunos casos, se llegaba a cuestionar el *statu quo*. De hecho, tal y como afirma Sean Howe, el primer número de *The Four Fantastic* no llegaba a mostrar a los superhéroes con traje, siendo una revolución dentro del mundo de los cómics (Howe, 2012). En consecuencia, los superhéroes experimentaron un giro hacia el realismo que los acercó a la cotidianidad de los lectores.

⁷⁰ Texto original: “The proliferation of news/magazine show is that they are cheaper and easier to produce than either dramatic series or situation comedies.”

Las dos décadas siguientes mostraron una tendencia continuista en las historias gráficas, ya que sus historias reflejaron aspectos de la realidad, con argumentos mucho más oscuros y desagradables, los cuales, desde una visión crítica, como el racismo, la polución, el uso de las drogas y sus terribles consecuencias, etc. El cuestionamiento de determinados valores también se reflejó a través de algunos personajes como es el caso del Capitán América, quien se replantea los límites de su deber y la servidumbre hacia su país.

Detective Comics fue la otra gran editorial de cómics, que siguió la misma tendencia de crítica contra el gobierno en esta época haciendo a sus superhéroes más cercanos a la humanidad (Ashby, 2005). De hecho, algunos guionistas como Frank Miller, John Byrne o Alan Moore retrataron Estados Unidos desde una perspectiva muy crítica. En este sentido, el mercado *underground* de comics empezó también a despertar la atención en los lectores de comics, lo que permitió que autores como Robert Crumb, con sus sátiras ilustradas sobre los valores estadounidenses, o Trisha Robbins, que retrataba a mujeres rebeldes y realistas gozando de un gran éxito (Sennit, 1999).

2. 7. 4. La moda

La moda rompió drásticamente con las tendencias de décadas anteriores, en favor de un estilo más informal, donde hombres y mujeres empezaron a llevar el pelo largo y a vestir ropas con estilos orientales o vaqueros, como símbolos de rebeldía. En el caso de las mujeres, además, la falda mucho más corta rompió radicalmente con los dictámenes previos. Estos cambios tan radicales sirvieron para romper con las generaciones anteriores y mostrar una apertura hacia nuevas tendencias, por un lado, y hacia la concienciación de los problemas sociales, por otro.

Las transformaciones sociales y visuales también tuvieron su componente estilístico. En este sentido, la moda comenzó a ser testigo de la presencia de minifaldas, los *shorts* y los zapatos de plataforma, por un lado, y de la utilización femenina de los pantalones en muchas situaciones sociales, por otro. Existen diversas explicaciones para entender esta modificación de los gustos, tal y como afirma Gail B. Stewart:

Algunos diseñadores atribuyeron el crecimiento del movimiento de las mujeres a las demandas de pantalones; otros apuntan a la popularidad de la película de Woody Allen de 1977, *Annie Hall*. En la película, Diane Keaton llevaba ropa cómoda, varonil, como pantalones anchos, chalecos, chaquetas de *tweed*, e incluso corbatas⁷¹. (Stewart, 1999: 67)

La domesticación de la ropa vaquera, la cual, originalmente, había sido un símbolo de rebeldía, se consiguió gracias a que diseñadores de alta costura, como Calvin Klein, consiguieron ponerlos “a la moda”. El cambio estético vino acompañado de la importancia de la vida sana y saludable por meros propósitos estéticos. En este sentido, la delgadez acabó equivaliendo a felicidad, desde un punto de vista mental, por lo que los gimnasios y las prendas deportivas se establecieron como las herramientas idóneas para alcanzar dicho objetivo.

2. 8. Conclusiones

Estados Unidos fue el escenario de profundas transformaciones sociales y culturales durante las tres décadas de estudio. La Segunda Guerra Mundial fue un punto de inflexión para el mundo occidental, en tanto que fue el inicio de la Guerra Fría, lo que significaría para Estados Unidos la necesidad de imponer su modelo como el hegemónico en el mundo. A pesar de su interés en revelarse como país modelo para el mundo, esta década fue testigo de auténticos fracasos como la Guerra de Vietnam, la proliferación de la droga o el estancamiento de la pobreza. Progresivamente, las diferentes posturas se revelaron en un enfrentamiento violento y crucial para el desarrollo de una América que buscaría en Reagan, una vuelta a ese pasado dorado. Por último, el mundo de la cultura popular se revelaría contra el orden establecido y serviría de espejo para los cambios contra el *establishment*, gracias a la visibilización de individuos diferentes a los hombres blancos, a la aparición de un nuevo objetivo de consumo (los adolescentes) y a la progresiva democratización de este campo.

⁷¹ Texto original: “Some designers attributed the growing women’s movement to the demand for pants; others point to the popularity of the 1977 Woody Allen movie, *Annie Hall*. In the film, Diane Keaton wore comfortable, ‘mannish’ clothing, such as baggy pants, waistcoat, tweed jackets, and even ties.”

CAPÍTULO 3: EL TERROR COMO GÉNERO. CONTEXTUALIZACIÓN FÍLMICA Y LITERARIA DEL TERROR ESTADOUNIDENSE

3. 1. Introducción

La búsqueda del miedo a través del terror es un reflejo de las “fantasías humanas (de horror o de otro tipo) como una muestra importante de las preocupaciones, propuestas, y entendimiento de la realidad que predomina en un tiempo y contexto particular⁷²” (Grixti, 1989: 23). Por esta misma razón, es importante entender las características del terror en el ámbito estadounidense para lograr una mayor comprensión de su cultura.

A lo largo de este capítulo, se estudiarán las diferentes manifestaciones artísticas de este género en su contexto cultural. En primer lugar, es importante entender el esquema narrativo y discursivo del género, así como sus atributos culturales. Posteriormente, pasaremos por el desarrollo histórico de sus manifestaciones artísticas, literarias y audiovisuales previas a la Segunda Guerra Mundial. El último apartado de este capítulo estará centrado en el estudio de la manifestación del género durante nuestro periodo de estudio.

3. 2. Entender el terror como género cinematográfico. El caso estadounidense

El terror y el horror son dos elementos que se han manifestado artísticamente en las diferentes culturas del mundo occidental y contemporáneo. Antes de pasar a analizar en profundidad el género de terror, en primer lugar, es importante entender cuál es la diferencia entre miedo, terror y horror. Desde el punto de vista psicológico, el miedo es la reacción defensiva ante un peligro, cuyas “respuestas comportamentales pueden variar con la distancia del estímulo amenazador” (Becerra-García, Madalena, Estanislau, Rodríguez-Rico y Días, 2007: 76), o, en otras palabras, llamamos miedo a la

⁷² Texto original: “Human fantasies (fearful or otherwise) as an important index of the concerns, purposes, and understanding of reality which predominate in a particular context and time.”

sensación que un individuo experimenta ante la posibilidad, real o irreal, de peligro. El horror, por su parte, es entendido como una amenaza fantástica e inexplicable, que, aunque siempre ha estado presente en un lugar, es, en cierto momento, cuando se revela como un peligro para la posibilidad del ser. A diferencia del horror, “el terror es siempre ‘real’; es siempre objetivable⁷³” (Twitchell, 1989: 21). Teniendo en cuenta tal diferenciación y, sobre todo, el escenario de la realidad como ámbito de actuación y significación del monstruo, nuestra tesis centrará su atención en la ficción del terror en el ámbito cinematográfico, aunque en algún caso, aparecen ciertos elementos de horror que situarán el miedo en terreno de lo fantástico.

Desde el punto de vista cinematográfico, el género, según Rick Altman (2000), es el grupo de películas que reúne un conjunto de características comunes, las cuales inciden en la repetición de iconos, situaciones y temas definidos. La narrativa no es la única característica del género, sino también las productoras que realizan los filmes deben ser reconocidas por el público aficionado. De esta manera, el terror se considera un género, en tanto que responde a la repetición de la fórmula narrativa, la producción y distribución especializadas y a la presencia de un público aficionado a la temática. Tras la definición de género, vamos a intentar elaborar una definición del género que nos permita establecer sus límites. Es importante tener en cuenta que existe una gran variedad de espacios y tiempos en los que los diferentes filmes se desarrollan. Así, la variedad de monstruos, entre los que se encuentran los monstruos clásicos (Drácula o la Momia), los extraterrestres (*Alien*), etc., así como la diversidad de subgéneros (*torture porn*, *slasher*, *zombies*, etc.), dificultan la realización de una categorización sencilla.

Por esta razón, vamos a intentar escudriñar los elementos comunes que permiten establecer una conexión entre los diferentes títulos y categorizarlos dentro del mismo género. En líneas generales se puede afirmar que el objetivo último de estas películas que se engloban como terror suele responder a los mismos motivos: generar miedo cinematográfico a través de historias entendibles.

⁷³ Texto original: “Terror is always ‘real’; it is always objectifiable.”

El miedo cinematográfico es un como un primer plano buscado libremente y deseado por el cuerpo. Este primer plano es deseado por el relativo ambiente seguro del cine, lo que permite una fuerte participación del yo. Las emociones miedosas son más que algo que se aguantan y así, algo más que simplemente el me está pasando a mí. En su lugar, implican una experiencia del yo⁷⁴. (Hanich, 2010: 234)

De esta manera, la experiencia sensorial sería un reclamo inherente a este género, cuya característica se podría extrapolar a la sociedad contemporánea. A saber, en una sociedad donde el individualismo es un atributo venerado como derecho fundamental, la identidad individual es así una “garantía contra la amenaza de aniquilación que puede ser simbolizada por ‘otra identidad’ (una identidad extranjera) o por un ‘borrado de identidades’ (una despersonalización)”⁷⁵ (Balibar, 1995: 1986). Las sensaciones y la experiencia sobre esas percepciones, concebidas individualmente, son dos maneras de reafirmar la existencia misma en la contemporaneidad y, por tanto, el cine, tratándose de un invento más propio del siglo XX⁷⁶, se asienta como una herramienta esencial para la consecución de dichas emociones. En resumen, el cine de terror, en tanto que forma de catarsis y experiencia individual, se constituye como una representación contemporánea y única del terror, a pesar de tener ciertas características comunes con los relatos terroríficos producidos en las sociedades históricas.

Por lo que se refiere a las propias narraciones, a pesar de su multiplicidad, existe un esquema básico sobre el que se articula la mayor parte de las historias. La centralidad de la normalidad es un aspecto clave de estas historias, pudiéndose definirse como la manifestación cinematográfica del discurso dominante, es decir, la naturalización de una comprensión y una representación del mundo aparentemente objetivas (Fairclough, 1989). Las prácticas sociales y culturales que son permitidas dentro del discurso, quedarían enmarcadas dentro de lo que denominaríamos “sentido común”, es

⁷⁴ Texto original: “Cinematic fear is a volitionally pursued, pleasurable foregrounding of the body. This foregrounding is pleasurable because in the relatively safe environment of the movie theater, it enables a strong involvement of the self. Fearful emotions are more than something lived through and thus more than simply happening to me. Instead they often imply an experiencing of the self.”

⁷⁵ Texto original: “Guarantee against a threat of annihilation that can be figured by ‘another identity’ (a foreign identity) or by an ‘erasing of identities’ (a depersonalization).”

⁷⁶ Aunque oficialmente se considera el nacimiento del cine en 1895, su propio devenir histórico lo sitúa en un invento propio el siglo XX.

decir, de aquellos límites y normas que son impuestas a los individuos de dicha sociedad. En consecuencia, el “sentido común” de la normalidad estaría ligado a la ideología que, en palabras de Louis Althusser, sería “una ‘representación’ de la relación imaginaria del individuo con sus condiciones reales de existencia⁷⁷” (Althusser, 1999: 317). La naturalización de este discurso dominante de normalidad lo aleja de su consideración como ideología, convirtiéndolo en algo familiar y reconocido por todos los miembros, lo que genera un lenguaje propio, mediante el cual, el grupo social dominante habría conseguido que, “la doctrina [que] vincula los individuos a ciertos tipos de enunciación y como consecuencia les prohíbe cualquier otro; pero se sirve, en reciprocidad, de ciertos tipos de enunciación para vincular a los individuos entre ellos, y diferenciarlos, por ello mismo, de los otros restantes” (Foucault, 1992: 27).

En conclusión, el discurso de la normalidad, en realidad, enmascara un juego de relaciones de poder, donde uno de los grupos sociales consigue implantar sus códigos ideológicos, de manera que son asumidos como naturales por el resto de la sociedad. En el cine de terror, la normalidad queda reforzada a través de los actores y actrices que, durante nuestro periodo de estudio, tienden a representar y reproducir los ideales de belleza imperantes en la sociedad donde se crea este producto cultural, logrando una rápida y efectiva identificación del público con el héroe.

En el género de terror, tal normalidad solo puede ser reafirmada en relación al segundo elemento, que es conocido con el nombre de monstruosidad. Dicha figura, que puede ser encarnada por un personaje corpóreo o incorpóreo, representa, por un lado, todo aquello que se encuentra en el exterior de los límites del discurso hegemónico del sentido común y, por otro, lo que está presente en aquellos discursos existentes en la sociedad que cuestionan al discurso hegemónico. Por tanto, más allá del entendimiento psicoanalítico del monstruo como metáfora de lo reprimido en una cultura, la otredad debe ser entendida como un elemento esencial para la construcción y reafirmación de la normalidad “porque solamente podemos construir significado

⁷⁷ Texto original: “A ‘representation’ of the imaginary relationship of individual to their real conditions of existence.”

a través del diálogo con el otro⁷⁸ (Hall, 1997: 234). Ambos conceptos se construyen, en consecuencia, mediante un binomio relacional y opuesto de adjetivos tales como bueno-malo, pacífico-violento, hermoso-feo, familiar-no familiar, etc.

Consecuentemente, el monstruo se traduce como un texto con su propio lenguaje, diferente al de la normalidad en cuanto a significado, y que evidencia que “no puede haber un simple contraste entre ‘su’ marco cultural y el ‘nuestro’, en tanto que lo anterior es generado como un objeto conocido dentro de “nuestro” marco cultural. [...] La división entre ‘nosotros’ y ‘ellos’ opera como una imagen de espejo” que evidencia las relaciones de poder en los discursos y las diferentes estrategias del dominante para mantener al resto en una posición inferior (Frow, 1995: 3)⁷⁹. Atendiendo a esta afirmación, el terror solo puede ser concebible desde el punto de vista cultural, ya que los discursos nunca son monolíticos ni totalmente rígidos, sino que varían en función del momento histórico y la sociedad que los produce. Al igual que sucede con el héroe, el monstruo, que suele ser entendido como el villano, acaba siendo personificado a través de imágenes asociadas a los conceptos de fealdad o vileza.

Entre ambos elementos relacionales, existiría un espacio intermedio ocupado por el escenario de enfrentamiento entre la normalidad y la otredad. Desde este punto de vista, dicho duelo nunca es objetivo, sino que el espectador es posicionado en favor de la normalidad. En este sentido, la película se encarga de atribuir a la otredad un lenguaje extraño y amenazante para el espectador, con el fin de convertirla en monstruosidad y, de esta manera, impedir cualquier tipo de identificación con el monstruo, que pueda derivar en un cuestionamiento profundo del discurso hegemónico. Tal y como afirma Stephen Prince:

La película de terror debe ser mirada como la puesta en imagen de la dialéctica entre los sistemas lingüísticos y de orden socialmente impuestos y la descomposición de dichos sistemas con sus propias contradicciones internas. Esta idea no requiere de la dependencia de

⁷⁸ Texto original: “Because we can only construct meaning through a dialogue with the ‘Other’.”

⁷⁹ Texto original: “There can be no simple contrast of ‘their’ cultural framework to ‘ours’, since the former is generated as a knowable object from within ‘our’ cultural framework. [...] The division between ‘us’ and ‘them’ operates as a mirror image.”

mecanismos de formación de reacción o de proyección. Más que significar la proyección de la sexualidad reprimida u otros procesos psicológicos, el monstruo representa aquellas áreas no identificadas que bordean las configuraciones conocidas del mundo social⁸⁰. (Prince, 2012: 21)

Por ello, la monstruosidad debe ser entendida como un elemento textual, en tanto que su creación no puede ser entendida de manera aislada, sino que se origina como artefacto cultural, que transmite una información específica. En su caso, el monstruo se recubre de un lenguaje amenazante y perturbador, cuya manifestación se produce a través de ciertos actos que son culturalmente subversivos. La posibilidad de triunfo de dicha subversión es la razón que explica por qué, en la mayor parte de las películas, de una manera u otra, se aniquila la posibilidad de existencia del monstruo.

En el caso del cine estadounidense, el terror juega un papel fundamental por la importancia histórica de la frontera que hemos analizado en el apartado anterior. La normalidad suele asociarse a aquellos personajes, situaciones y éticas que se asemejan a los valores buscados y valorados por la cultura estadounidense. Dichos valores fueron transformados históricamente en función de los cambios sociales y culturales. Por tanto, podríamos resumir el sueño americano como la creencia en la inocencia y la benevolencia de Estados Unidos, la inocencia sexual y la importancia del trabajo como camino para lograr los objetivos últimos del individuo (Hume, 2002). Esta normalidad, que solía estar representada por actores y actrices blancos, ha ido transformándose históricamente en función de los cambios sociales y culturales que se han ido produciendo.

Dicha normalidad verá peligrada su existencia debido a la aparición de un monstruo, que amenaza el discurso dominante protagonista, cuya encarnación varía de forma según la película. Por ello, la manifestación de la otredad es diferente según una serie de categorías del miedo, pudiendo confluir varias de tales categorías en una misma criatura, corpórea o incorpórea. En

⁸⁰ Texto original: "The horror film may be regarded as a visualization of the dialectic between linguistic and socially imposed systems of order and the breakdown of those systems through their own internal contradictions. This view does not necessitate reliance upon mechanism of projection or reaction formation. Rather than signifying the projection of repressed sexuality or some other psychological process, the monster represents those unmapped areas bordering the familiar configurations of the social world."

primer lugar, el miedo interno y psicológico aparece en películas como *Friday the 13th*, y representa lo que se denominaría el “regreso de lo reprimido”⁸¹ (Wood, 1986: 195), según el cual, el monstruo sería la representación de la sexualidad reprimida y de todo aquello considerado tabú. Los miedos históricos, por otro lado, se evidencian en películas como *Poltergeist* (Tobe Hooper, 1982), y que hacen referencia a “la propia sustancia de la historia estadounidense que está reprimida en la consciencia histórica norteamericana. Son un ‘regreso de lo reprimido’ pero no simplemente el regreso de la personalidad reprimida. [...] Son máquinas de significación que encarnan las estructuras históricas y la trayectoria de la nación americana”⁸² (Poole, 2011: 21).

En otras palabras, los miedos históricos recuerdan aquellos episodios oscuros de la historia estadounidense que pretenden ser olvidados, léase la esclavitud o el tratamiento de los indios. Indistintamente, podrían ser incluidas aquellas leyendas y cuentos folklóricos que sirvieron para atemorizar a diversas poblaciones y que, incluso, se han ido adaptando según el momento histórico. En este sentido, el miedo a la diferencia cultural es un miedo histórico que se debe a las propias lógicas del nacionalismo. De tal manera, en el caso estadounidense, la representación de alienígenas como *Alien* (*Alien, el octavo pasajero*, Ridley Scott, 1979) y monstruos europeos como *Dracula* (*Drácula*, Tod Browning, 1931), entre otros, reflejan el miedo a una invasión que aniquilase el espíritu y la cultura “propia” estadounidenses.

Por último, los miedos de tipo interno y de temporalidad presente cuestionarían la propia evolución social del momento. La ciencia y la tecnología, que siempre son presentadas como los grandes logros de la humanidad para mejorar la vida de las personas, se transforman en tragedias terroríficas que dan como resultado la mutación del propio ser en otredad, como demuestran títulos como *The Fly* (*La mosca*, David Cronenberg, 1986). Las películas de terror también cuestionaron el desarrollo económico igualitario

⁸¹ Return of the repressed.

⁸² Texto original: “The very stuff of American history that is repressed in the American historical consciousness. They are a ‘return of the repressed’ but not simply the return of the repressed personal id. [...] They are meaning machines that embody the historical structures and trajectory of the American nation.”

en Estados Unidos a través de la figura del *redneck*⁸³, en películas como *Mother's Day* (*El día de la madre*, Charles Kaufman, 1980), que aparecían como las aberraciones de una nación aparentemente ejemplar. Además de estas figuras, el objeto de estudio de esta tesis, el asesino en serie, será otro elemento de controversia en el que confluirán miedos internos con otro tipo de temores.

Para terminar con este apartado, es esencial referirnos a la importancia del tabú en el terror estadounidense, ya que un monstruo se caracteriza por transgredir las prohibiciones sin sentimiento de culpa. Según Gersen Kaufman y Lev Raphael, la culpa es “una dimensión central de la experiencia humana que continúa bajo un tabú cultural en la sociedad estadounidense. Es el más aislado y alienante de los afectos⁸⁴” (Kaufman y Raphael, 1984: 57). En el caso estadounidense, la verdadera monstruosidad es la capacidad de subversión al sentimiento de culpa, enraizada en la religión puritana, lo que resulta realmente peligroso, ya que, con ello, se refuta uno de los elementos más profundos de esta cultura, como es la ética del trabajo y la exclusión del ocio hedonista, en favor del placer carnal y terrenal.

3. 3. Algo no anda bien en el Nuevo Mundo: el terror en Estados Unidos hasta la Segunda Guerra Mundial

El origen de la historia de Estados Unidos como nación está siendo objeto de un intenso debate, por lo que, el punto de partida de este apartado será la colonización británica del continente americano. Las trece colonias británicas en suelo americano comenzaron su andadura en 1607, con la fundación de Virginia, y finalizaron en 1732 con la fundación de Georgia. Este primer periodo de colonización estuvo protagonizado por los puritanos, los cuales se habían visto obligados a huir de las islas británicas en busca de una libertad religiosa que logró hacerse realidad con la fundación de la colonia de

⁸³ Con este término, se define a los paletos en inglés. Tanto *backwoods* como *white trash*, se refieren a la clase trabajadora, pobre y rural. Los *rednecks* son los habitantes de un área rural estadounidense, que adoptan una postura hostil, e incluso, violenta, hacia el que viene de otra zona. Suelen ser agresivos, xenófobos, salvajes..., e incluso, muestran cierto retraso mental por la endogamia. Para ampliar sobre este tema véase Murphy, 2013.

⁸⁴ Texto original. “A central dimension of human experience which remains under cultural taboo in American society. It is the most isolating and alienating of affects.”

Massachusetts en 1630. Aunque los orígenes de Estados Unidos fueron transmitidos mediante relatos casi míticos, dichas colonias protagonizaron algunos oscuros episodios que han pervivido en la memoria colectiva, entre los que destaca los juicios de Salem (Nueva Inglaterra, 1692-1693), consistentes en la acusación de brujería a varios cientos de personas, la mayoría de ellos, mujeres. Robert Rapley añade que este suceso:

Muestra muchas similitudes con los eventos de Barberg y Wurburg. [...] El profundo miedo de una invasión maligna, en este caso del Demonio. Hubo una intensa presión social por encontrar a *todas* las brujas y encontrarlas *ahora*, incluso cuando los procesos normales y propios de investigación debían ser ignorados. [...] Hubo falsas evidencias. [...] Las personas acusadas se situaron en la posición de tener que probar su inocencia, pero haciéndolo así, era imposible alegar contra los jueces autoritarios y prejuiciosos. Los jueces e inquisidores escucharon y resaltaron lo que ellos querían oír e ignoraron las cosas que eran inconvenientes para su teoría⁸⁵. (Rapley, 2007: 87)

De hecho, algunos episodios históricos como la caza de brujas de Salem o la esclavitud se acabaron convirtiendo en algunos de los temas centrales de la tradición literaria gótica estadounidense. Así, algunos de estos temas fueron el racionalismo y la perversidad, la otredad, el lado oscuro del puritanismo, la frontera gótica, la propia vida gótica como abyección, los fantasmas y monstruos (Lloyd-Smith, 2004). A pesar de la ausencia de una tradición literaria en este lugar, desde muy pronto, se empezaron a recoger testimonios que han sido considerados precedentes del género. Este es el caso de J. Hector St. John de Crèvecoeur, quien escribía lo siguiente sobre un esclavo:

El espectro viviente, aunque privado de sus ojos, podía aún oír claramente, y en su rudo dialecto me rogó que le diese algo de agua para calmar su sed. ¡La humanidad misma habría retrocedido con horror, se habría equilibrado si menguara tal solícito sufrimiento, o

⁸⁵ Texto original: "It shows many similarities to the Bamberg and Wurburg events. [...]The deep fear of an invasion of evil, in this case by the Devil. There was intense public pressure to find all the witches and to find them now, even if normal and proper investigative processes had to be bypassed. [...] There was false evidence. [...] The persons accused were placed in the position of having to prove themselves innocent, but doing so was impossible against authoritative and prejudiced judges. The judges and inquisitors heard and emphasized what they wanted to hear and ignored things that were inconvenient to their theory."

por compasión, con un soplo acabaría con esta horrible escena de agonizante tortura⁸⁶! (Crow, 2013: 23)

Posteriormente, las diferentes economías de Estados Unidos acabaron enfrentándose en una guerra civil, que situaba al esclavismo como conflicto central. Dicho cuestionamiento acabó siendo un asunto tratado desde momentos muy tempranos de la colonización británica en suelo americano.

Posteriormente, en 1789 Charles Brockden Brown escribió *Wieland: or, the Transformation* (*Wieland: o la transformación*), cuya narración sitúa la convivencia de la fantasía y la realidad, la maldad como localización o la sabiduría profana en el mismo plano, de tal manera que, tal y como afirma el autor, “las posibilidades del Nuevo Mundo llaman a las visiones oscuras del cambio acelerado y la agresión descontrolada que marca la ficción gótica en Estados Unidos en tanto que consideración de la tierra misma como lugar de terror⁸⁷” (Gross, 1989: 21). Este autor abrió paso a otros escritores que dedicaron sus historias a lo gótico y al terror como es el caso de Washington Irving, quien escribió *The Legend of Sleepy Hollow* (*La leyenda de Sleepy Hollow*) de 1819-20; George Lippard, autor de *The Monks of Monk Hall* (*Los monjes de Monk Hall*) de 1844; o Ambrose Bierce, autor del cuento *An Inhabitant of Carcosa* (*Un habitante de Carcosa*) de 1888.

Aunque de todos los autores, Edgar Allan Poe, nacido en Boston, fue uno de los más influyentes, el cual se valía de sus propias pesadillas para explorar el miedo onírico y utilizarlo como escenario para el horror en sus relatos. Su objetivo principal era que el lector fuese perdiendo la razón a medida que avanzaba la narración, para despertarle sentimientos de soledad que lo angustiasen (Saliba, 1980). Entre los relatos que escribió, encontramos *The Pit and the Pendulum* (*El pozo y el péndulo*) o *The Tell-Tale Heart* (*El corazón delator*).

⁸⁶ Texto original: “The living Spectre, though deprived of his eyes, could still distinctly hear, and in his uncouth dialect begged me to give him some water to allay his thirst. Humanity herself would have recoiled back with horror; she would have balanced whether to lessen such reliefless distress, or mercifully with one blow to end this dreadful scene of agonising torture!”

⁸⁷ Texto original: “The possibilities of the new World call up dark visions of accelerated change and unrestrained aggression that mark Gothic fiction in America as a consideration of the land itself as the locus of terror.”

El siglo XX fue el escenario de autores como Flannery O'Connor, Carson McCullers, Eudora Welty o William Faulkner, lo cuales comenzaron a explorar el sur estadounidense, descubriéndolo como un espacio gótico plagado de atrocidades: el monstruoso sistema moral, la enfermedad mental, lo grotesco, la herencia india, etc. *As I Lay Dying* (*Mientras agonizo*, William Faulkner, 1930) o *The Heart is a Lonely Hunter* (*El corazón es un cazador solitario*, Carson McCullers, 1940) son algunas de las historias que se encuadran dentro de esta tradición. Por su parte, H. P. Lovecraft fue otro de los autores más importantes del siglo XX, quien hizo confluir terror y ciencia ficción en sus relatos cortos. La mayor parte de sus relatos aparecieron en la revista *Weird Tales*, que se trataba de una revista *pulp*⁸⁸, cuya publicación comenzó en 1923, y que contenía narraciones de otros escritores como Robert E. Howard, autor de las novelas que tenían como protagonista al conocido héroe de leyenda Conan. Lovecraft fue fundamentalmente conocido por sus mitos de Cthulhu, unos dioses ancestrales que habían sido expulsados de la Tierra. Aunque, aparentemente, eran historias que se desarrollaban en un mundo de fantasía, sus historias eran “una transposición de sus miedos sociales acerca de nuevos grupos de inmigrantes en una batalla cósmica⁸⁹” (Bloom, 1996: 197).

Por su parte, la radio fue un medio de comunicación fundamental que captó la atención de muchos estadounidenses antes de que apareciese la televisión. El terror consiguió tener su propio espacio, gracias a la aparición de los relatos narrados periódicamente en algunas emisoras. En este sentido, 1938 fue el año en que Orson Welles contó la versión radiofónica de la novela *The War of the Worlds* (*La guerra de los mundos*, HG Wells, 1898), cuya magnífica interpretación desató el pánico entre muchos oyentes que creyeron que se estaba produciendo realmente un ataque alienígena. Aparte de este programa, durante aquellos años, existían espacios dedicados a las historias terroríficas como, por ejemplo, *The Hermit's Cave* (WJR AM, 1935-1944), *Lights Out* (NBC, 1946-1962) o *The Mysterious Traveller* (MBS, 1952). *The*

⁸⁸ Pulp significa sensacionalista y se corresponde con un tipo de revistas, que tenían su origen en el siglo XIX, eran revistas muy baratas de literatura popular donde se publicaban historias de aventuras, de misterio y terror. *Weird Tales* (1923-1954) fue una de las revistas más representativas de este tipo. Posteriormente, en los años ochenta, se volvió a publicar.

⁸⁹ Texto original: “A transposition of his social fears about new immigrant groups into a cosmic battle.”

Witch's Tale (WOR, 1931-1938) fue un *show* que tuvo muchísimo éxito y que estaba presentado por la vieja Nancy, una bruja de Salem, que contaba semanalmente un cuento diferente sobre casas encantadas, muertos, etc. En este sentido, las nuevas tecnologías facilitaron la mejora de estas historias, gracias a la inclusión de los efectos sonoros, la calidad en el propio sonido, etc. Además, la ausencia de una censura radiofónica oficial permitió que la putrefacción, la muerte, la sexualidad o el enterramiento fueran temas tratados en estos relatos y así, los oyentes fuesen quienes, dejando volar su imaginación, recreasen las imágenes que los locutores de radio retrataban con todo lujo de detalles (Hand, 2006).

La aparición del cine y su posterior desarrollo no quedaron exentos de la llegada del terror a este formato en Estados Unidos. Es cierto que aparecieron algunas películas individuales como *Frankenstein* (J. Searle Dawley, 1910), pero, tal y como afirma Robert Spadoni, el nacimiento del género nació muy ligado a la aparición del sonido sincronizado, debido a la presentación de personajes siniestros y a su capacidad para lograr un tipo de “realidad” cinematográfica:

Su aparición marcó un cambio en la percepción del espectador con respecto al espacio, los sonidos, los ritmos, los cuerpos, los gestos en la actuación, y el lenguaje hablado en la película. [...] Podía ser llamado por una voz repetina, sonando aflautada o ruidosa, una vista cercana, una explosión sonora acompañada de un montaje cinematográfico, o una combinación de todos estos eventos. [...] Provocaba un cambio en el ‘ambiente emocional’ de la película, generando una transición hacia un estado de ensoñación más profundo –aunque en el caso del cuerpo siniestro, este estado estaba más cerca a una pesadilla que a un ensimismamiento encantador⁹⁰. (Spadoni, 2007: 29)

La llegada del cine sonoro vino acompañado de una serie de producciones de terror, realizadas por el estudio Universal, entre las que se encontraban *The Hunchback of Notre Dame* (*El jorobado de Notre Dame*, Wallace Worley, 1932) o *The Man Who Laugh* (*El hombre que ríe*, Paul Leni,

⁹⁰ Texto original: “Its appearance marked a shift in a viewer’s perception of the space, sounds, rhythms, bodies, acting gestures, and spoken language in a film. [...] It might be called up by a voice suddenly sounding reedy or booming, a cut to a close view, an audible pop accompanying a film edit, or a combination of these events. [...] It provoked a change in the movie’s ‘emotional weather’, effecting a transition into a more deeply dreamlike state –although in the case of the uncanny body, this state was closer to a nightmare than to an enchanting reverie.”

1928). Tras estas primeras incursiones, se realizaron un conjunto de películas que formaron el ciclo de monstruos clásicos, cuyos antagonistas eran figuras reconocidas de la literatura tales como Drácula en *Dracula*, el monstruo de Frankenstein en *Frankenstein (el doctor Frankenstein)*, James Whale, 1931) y su creación femenina del doctor en *The Bride of Frankenstein (La novia de Frankenstein)*, James Whale, 1935) o la momia en *The Mummy (La momia)*, Karl Freund, 1932). Tras este ciclo de monstruos góticos, que situaban el Mal en un ser totalmente diferente, cuyas raíces se encontraban en las leyendas europeas, en 1941 el hombre lobo en *The Wolf Man (El hombre lobo)*, George Waggner, 1941) encabezó dicho giro en las historias que el estudio de la Universal contaba. En casi todos los casos, la amenaza monstruosa se representaba como un ente externo a la sociedad que conformaba la normalidad, debido a la influencia de la representación cristiana de los demonios y seres mitológicos malvados, tal y como afirma Rick Worland:

En las culturas tradicionales, los demonios, monstruos, espíritus malvados, o el demonio mismo eran immanentes y profundamente temidos. Tras mediados del siglo XVIII, la cultura occidental, cada vez más secularizada, alteró progresivamente muchas de estas asunciones y prácticas, aunque el terror como emoción y forma de expresión cultura permanece. Al final del siglo XIX, el nuevo medio fílmico se unió a la tradición de narrativas aterradoras que corrían a través de la mitología, la pintura, la literatura, el teatro popular, y otras formas culturales⁹¹. (Worland, 2007: 25)

El éxito de estas criaturas influyó en la aparición de historias que buscaban su explotación, como demuestra *Frankenstein Meets the Wolf Man (Frankenstein y el hombre lobo)*, Roy William Neill, 1943). Asimismo, la Universal trató también de continuar dicho éxito con parodias de los propios monstruos como demuestran películas como *Abbot and Costello Meet Frankenstein (Abbot y Costello contra los fantasmas)*, Charles Barton, 1948).

El agotamiento de la fórmula dio paso a otra productora, la RKO, la cual, gracias a su productor, Val Lewton, consiguió realizar películas de Serie B muy

⁹¹ Texto original: "In traditional cultures, demons, monsters, evil spirits, or the Devil himself were immanent and deeply feared. After the mid-eighteenth century an increasingly secularized Western culture progressively altered many of these assumption and practices, but horror as an emotion and a form of cultural expression endures. At the end of the nineteenth century, the new motion-picture medium joined an ongoing tradition of frightening narratives that urn through mythology, painting, literature, popular theatre, and other cultural forms."

exitosas (Weaver y Tamborini, 1996) como es el caso de *Cat People* (*La mujer pantera*, Jacques Tourneur, 1942), *I Walked with a Zombie* (*Yo anduve con un zombie*, Jaques Tourneur, 1943) o *The Body Snatcher* (*El ladrón de cadáveres*, Robert Wise, 1945). Los filmes de esta productora propusieron monstruos con características mucho más humanas, de manera que poseían “vínculos innegables con las estructuras familiares que los condenan como anormales, así llevaban a los espectadores a cuestionar los códigos de distanciamiento sobrenatural dentro del género de terror mientras que intentaban rechazar su relación con la vida cotidiana⁹²” (Williams, 1996: 50). En consecuencia, las tensiones que acosaban al individuo comenzaron a tratarse de manera sutil, como es el caso de la sexualidad reprimida y los peligros que existen alrededor de ellos (Hogan, 1986).

3. 4. La transformación del terror desde la Segunda Guerra Mundial hasta la década de los sesenta

El enfrentamiento bélico que enfrentó a Europa a mediados del siglo XX tuvo unas consecuencias desastrosas, debido a “las impactantes muertes [que] quedaron en la Segunda Guerra Mundial, sobre cincuenta millones de personas muertas, incluidos la revelación entumecida del Holocausto nazi y el bombardeo atómico de Japón al final de la guerra⁹³” (Worland, 2007: 77). El descubrimiento de dichas atrocidades se tradujo en un trauma cultural de tales dimensiones, que obligó a replantearse la propia evolución humana y el concepto de modernidad como algo puramente positivo. Finalmente, la encarnación del mal adoptó la figura del nazi, por lo que “el Nazismo fue codificado, ponderado, y narrado en el tono apocalíptico del Viejo Testamento, como ‘el dominante mal de nuestro tiempo’. [...] Ese Nazismo fue un mal

⁹² Texto original: “Undeniable links with family structures that condemn them as abnormal, thereby leading viewers to question supernatural distancing codes within the horror genre while attempting to disavow their relationship to everyday life.”

⁹³ Texto original: “The staggering death toll in World War II, over 50 million people killed, including the numbing revelation of the Nazi Holocaust and the atomic bombing of Japan at the war’s end.”

absoluto e intranquilizado, un mal radical que amenazó la misma figura de la civilización humana⁹⁴” (Alexander, 2002: 13).

Los monstruos góticos y las historias de terror, que se estaban contando en los filmes y en otros formatos, quedaron totalmente vaciados de contenido al compararse con el horror que la guerra había traído. Aparte de las aberraciones del enfrentamiento, las salas de cine experimentaron un rejuvenecimiento en el tipo de audiencia en las salas, la cual oscilaba entre doce y veinticinco años de edad aproximadamente. A consecuencia de las transformaciones de postguerra, este tipo de audiencia reflejó cambios en los gustos, de manera que:

Estados Unidos estaba entrando en su gran fase de *Populuxe*. Esto trajo no solo un consumo evidente, sino también, y más importante, un momento de progreso y movilidad inaudita, no solo en previsión sino también en diseño. [...] Fue el comienzo de la carrera espacial, y mientras el mundo estaba consumido por la búsqueda de planetas. [...] Los nuevos monstruos no fueron el producto de solo un científico loco y sus chifladas teorías, sino de la propia ciencia que sale terriblemente mal. La paranoia de la Guerra Fría creó un floreciente género de películas de invasiones de alienígenas⁹⁵. (Cotter, 2008: 32)

Las mutaciones narrativas del género vieron la luz gracias al caso Paramount de 1948, que terminó con el monopolio de los cinco grandes estudios (MGM, Paramount, RKO, Twentieth Century Fox y Warner Bros.). Según el sistema de estudios clásico, todo el proceso de producción, distribución y exhibición quedaba controlado por estas cinco *majors*, y en menor medida, por tres menores, *the Little Three* (Columbia, Universal y United Artists). Consecuentemente, las cadenas de exhibición, que pertenecían casi en su totalidad a los grandes estudios, perdieron toda vinculación exclusiva con ellos, lo que permitió que cada sala pudiese decidir, de manera individual, qué películas se exhibían.

⁹⁴ Texto original: “Nazism was coded, weighted, and narrated in apocalyptic, Old Testament terms as ‘the dominant evil of our time’. [...] That Nazism was an absolute, unmitigated evil, a radical evil that threatened the very figure of human civilization.”

⁹⁵ Texto original: “America was entering its great Populuxe phase. This brought not only of conspicuous consumption, but, more importantly, previously unheard-of mobility and forward momentum, not only in outlook but also in design. [...] It was the beginning of the space race, as the world was consumed by the question for the planets. [...] New monsters were not the product of just one mad scientist and his crackpot theories, but of science itself gone horribly wrong. Cold war paranoia created a thriving genre for alien invasion movies.”

De esta manera, “en un mercado más libre, los distribuidores menores [...] se convirtieron en competidores al mismo nivel que los cuatro grandes estudios supervivientes. Su mayor alquiler de películas indicaba que eran capaces de triunfar⁹⁶” (Conant, 1982: 92). La progresiva descentralización de la producción y los propios cambios históricos explica, a su vez, que la censura fuese ampliando sus límites, e incluso, en 1956, ciertas áreas del Código Hays⁹⁷ fueron reescritas para permitir el tratamiento cinematográfico de la prostitución y otros temas anteriormente prohibidos.

Sin embargo, la política de Guerra Fría provocó que Hollywood experimentase una de las épocas más oscuras con el periodo conocido como “la Caza de Brujas” (1947-1957). El Comité de Actividades Antiamericanas, en su obsesión por encontrar comunistas entre sus filas, comenzó a realizar sus listas negras, las cuales contenían a numerosos artistas y trabajadores de la industria del cine que eran sospechosos de simpatizar o pertenecer a alguna formación comunista. El miedo paranoico al comunismo desembocó en la investigación indiscriminada de más de trescientos artistas, cuyo hecho reveló que las “fantásticas -y fantasiosas- purgas de ‘enemigos’ habían llenado a la sociedad de miedo y cuyos poderes investigadores se habían resumido en la teatral revelación de una ‘enemidad’ que se podía achacar a cualquier entidad. [...] Esta resultó ser la Unión Soviética” (Engelhardt, 1995: 167). Al igual que sucedió en otros ámbitos, el Comité acabó demostrándose como una institución que se había descontrolado, lo que obligó a reconocer, a finales de la década, la inutilidad de este organismo.

Volviendo al tema de la exhibición, es importante tener en cuenta que la mayor libertad en la distribución cinematográfica y la importancia del coche, como un objeto de consumo durante la década de los cincuenta, fueron dos aspectos determinantes en la transcendencia que adquirió el autocine. La construcción de casi tres mil de este tipo de instalaciones entre 1946 y 1953 (Segrave, 1992) convirtió a estos espacios en los preferidos de los adolescentes que buscaban un lugar de esparcimiento, libertad y privacidad.

⁹⁶ Texto original: “In a freer market, the minor distributors [...] became equal competitors with the four surviving majors. Their much larger film rentals indicate that they were able to succeed.”

⁹⁷ El código *Hays* fue un código de censura que se aplicó desde 1934 hasta 1967, cuando aparición el sistema de clasificación de edades de la MPAA. Se trataba de una serie de restricciones que establecían de manera oficial la censura en *Hollywood*. Ver Brunetta., 2012.

Con el paso del tiempo, estos lugares se decoraron con luces de sonido, la calidad del sonido mejoró y diversas atracciones alternativas al visionado de la película, como fuegos artificiales, comenzaron a ser ofrecidas al público. El cambio generacional también influyó en el tipo de películas que se empezaron a producir, de tal manera que el cine *exploitation* cobró una gran importancia en la cartelera de autocines y en salas de cine más convencionales. Randall Clark define el subgénero de *exploitation* de la siguiente manera:

Las películas *exploitation* son hechas de manera barata, por cineastas independientes, y sin ningún control por parte de un estudio. Están dirigidas para una audiencia exclusiva y pequeña que seguramente evite los productos de Hollywood. Como las películas comerciales, las *exploitation* son producidas por individuos que están más preocupados por hacer dinero que por una obra de arte. Las películas *exploitation* contienen muchas escenas de sexo, violencia, u otros elementos potencialmente sensacionalistas; el término deriva del hecho de que los promotores de tales películas explotaban el contenido mediante el uso de una publicidad que resaltaba los aspectos sexuales o violentos de las películas⁹⁸. (Clark, 1995: 4)

En cuanto al cine de terror, su evolución experimentó una diversificación de géneros que centró su atención en diferentes monstruos. En primer lugar, títulos como *It Came From Outer Space* (*Vinieron del espacio exterior*, Jack Arnold, 1953), *Earth v. the Flying Saucers* (*La tierra contra los platillos volantes*, Fred F. Sears, 1956), y uno de los títulos más característicos, *Invasion of the Body Snatchers* (*La invasión de los ladrones de cuerpos*, Don Siegel, 1956). En este tipo de películas, las invasiones de alienígenas se constituían como una metáfora del “Peligro Rojo”, es decir, el miedo a la posibilidad de que el comunismo penetrase en las fronteras nacionales. Al mismo tiempo, existieron otro tipo de películas como *Them!* (*La humanidad en peligro*, Gordon Douglas, 1954), *Tarantula* (Jack Arnold, 1955) o *Attack of the Giant Leeches* (*El pantano diabólico*, Bernard L. Kowalski, 1959), donde la ciencia solía ser la responsable de crear criaturas horribles e inimaginables que amenazaban con la extinción de la humanidad.

⁹⁸ Texto original: “Exploitation pictures are made cheaply, by independent filmmakers, and reflect no studio control. They are aimed at a small, exclusive audience who might avoid mainstream Hollywood products. Like the commercial film, exploitation pictures are produced by individual who are more concerned with making a dollar than with making a work of art. Exploitation films contain many scenes of sex, violence, or other potentially lurid elements; the term derives from the fact that promoters of such films exploit the content by using advertising that plays up the sexual or violent aspects of the films.”

Andrew Tudor resume esta tendencia como el conjunto de películas realistas, cuyo monstruo estaba encarnado por una criatura exterior y secular, que hacía peligrar la vida cotidiana. Obviamente, las propias ansiedades históricas, relativas a la invasión comunista y a la bomba nuclear, eran los engranajes que movían la creación de este tipo de monstruos (Tudor, 1989). Los grandes estudios realizaron estas películas con objetivos propagandísticos anti-comunistas, cuyas historias estaban repletas de estereotipos negativos. En resumen, se trataba de un conjunto de películas que servían para desprestigiar el comunismo en favor de los valores institucionales estadounidenses y capitalistas.

Al mismo tiempo, la búsqueda de beneficios económicos respondió a la realización de filmes, cuyos monstruos clásicos fueron adaptados al público adolescente como demuestran *I Was a Teenage Werewolf* (*El hombre lobo adolescente*, Gene Fowler Jr, 1957), *I Was a Teenage Frankenstein* (*Yo fui un Frankenstein adolescente*, Herbert L. Strock, 1957) o *Teenage Cave Man* (*Yo fui un cavernícola adolescente*, Roger Corman, 1958). De esta manera, los adolescentes se acabaron convirtiendo en protagonistas de subgéneros que explotaban su figura con el objetivo de atraerlos en mayor número a las salas de cine.

Dentro del terreno *exploitation*, Roger Corman fue una figura esencial por su interés en la producción de películas de género. Desde la década de los cincuenta, comenzó a producir un gran número de títulos, tales como *Naked Paradise* (1957), *Attack of the Crab Monsters* (*El ataque de los cangrejos gigantes*, 1957), *Night of the Blood Beast* (1958) y *The Wasp Woman* (*La mujer avispa*, 1959). La productora y distribuidora American International Pictures (AIP), fundada en 1954, fue también esencial para el desarrollo del género de terror, ya que “Roger Corman y AIP establecieron la norma para el mercado del cine *exploitation* durante los cincuenta y los sesenta, porque se centraron en la audiencia adolescente con llamativos anuncios lúgubres y títulos que llamaban la atención⁹⁹” (Kattleman, 2011: 64).

⁹⁹ Texto original: “Roger Corman and AIP set the standard for exploitation film marketing throughout the 1950s and 1960s, as they targeted the teenage audience with bold, lurid advertisement and attention-grabbing titles.”

Además de Roger Corman, existieron otra serie de figuras que fueron esenciales para la realización de un cine diferente al comercial. Por su parte, Edward Davis Wood, conocido como Ed Wood, Jr., empezó a hacer películas de pésima calidad como *Plan 9 From Outer Space* (*Plan 9 del espacio exterior*, 1959), *Glen or Glenda* (1953) o *Night of the Ghouls* (1958). Se trató de un director bastante controvertido por el tratamiento de temas como la sexualidad y la masculinidad, por un lado, y por la oposición al discurso establecido por las películas de ciencia ficción. Tal y como afirma Harry Benshoff, “su estatus (y sus películas) como marginado de Hollywood le permitió una descripción más explícita del sujeto como monstruo *queer* que aquellas películas que llegaban de la industria más regulada de Hollywood¹⁰⁰” (Benshoff, 1997: 167).

Aparte de Wood, otra figura fundamental fue Russ Meyer, quien desde el género erótico y el *sexploitation*, desafió el discurso hollywoodiense en favor de una constante provocación. En 1959 realizó *The Immoral Mr. Teas* (*El inmoral Mr. Teas*), que ha sido:

Generalmente reconocida por ser la primera de este nuevo grupo de películas *exploitation*. Fue rápidamente seguida por muchas otras, tales como *The Adventures of Lucky Pierre* (1960) y *Mr. Peter's Pets* (1962). La mayoría de las *nudie-cuties* funcionaban como comedias, y el diálogo o la narración solían estar recubiertos de dobles sentidos, aunque carecían de situaciones sexuales explícitas. Aunque la desnudez femenina era la base, siempre era sutil. Las actrices eran solo grabadas desde la cintura para arriba o desde abajo¹⁰¹. (Schaeffer, 2002: 5)

El género de terror y *exploitation* vieron nacer a otra personalidad de la serie B, William Castle, un director que comenzó su carrera a finales de los años treinta, cuyo éxito descansa en la utilización de artilugios y atrezo. Algunos de las obras que realizó durante esta década fueron *Macabre* (1958),

¹⁰⁰ Texto original: “His (and his films) status as Hollywood outsiders allowed a more explicit take on the subject of monster queers than those films coming out of the more regulated Hollywood industry.”

¹⁰¹ Texto original: “Generally acknowledged to be the first of this new breed of exploitation films. It was quickly followed by a fat of others, such as *The Adventures of Lucky Pierre* (1960) and *Mr. Peter's Pets* (1962). Most of the *nudie-cuties* operated as comedies, and the dialogue or narration was often sprinkled with doubles entendres, but they lacked overtly sexual situations. Although female nudity provided the draw, it was always discreet. Actresses were shot only from the waist up or from behind.”

The Tinger (*Escalofrío*, 1959) y *House of the Haunted Hill* (*La mansión de los horrores*, 1959). En su caso:

Lo que hace a Castle especialmente fascinante es, no obstante, su propia persona pública como un gran *showman/monstrateur*, como un director actual/mago similar a Méliès, y cómo extiende el espacio diegético y no diegético. Sus apariciones en pantalla sitúan a Castle presentándose como el director de la película directamente y maestro perverso de ceremonias, poniendo sobre aviso al débil y prometiendo miedo alucinante¹⁰². (Leeder, 2011: 779)

La individualidad de sus figuras refleja también la renovación del cine estadounidense, en tanto que comenzó a estar abierto a nuevas propuestas. Las influencias cinematográficas extrafronterizas fueron también muy importantes para el planteamiento de temas e imágenes totalmente diferentes a las que aparecieron durante el periodo clásico. De hecho, en lo que a terror se refiere, la productora Hammer Films gozó de un gran éxito, gracias a la renovación de los monstruos clásicos, debido a que sus filmes situaban sus narrativas en lugares góticos, personajes con una corporeidad exuberante y movimientos de cámara manieristas (Hutchings, 1993).

En resumen, el terror se presentaba como el espacio menos vigilado para hablar de las miserias humanas y de aquello que se intentaba ocultar a través de la opulencia: los fallos de la ciencia, la nueva cultura juvenil, el descubrimiento del horror humano en la Segunda Guerra Mundial, el hallazgo de la pobreza en el propio corazón de Estados Unidos... Como revulsivo de una estabilidad ficticia, el cine de terror se llenó de monstruos gigantes, adolescentes, locos, alienígenas, etc., para desenterrar todos los miedos que los estadounidenses querían esconder (Booker, 2001).

La invasión del terror traspasó los límites de la pantalla, de tal manera que otras fuentes de cultura popular también se dejaron seducir por la posibilidad de asustar a sus audiencias. La televisión fue testigo del resurgimiento del horror como género popular. Por un lado, ciertos cantantes empezaron a dedicar sus canciones al género de terror (*Horror Tune*), entre los

¹⁰² Texto original: "What makes Castle especially fascinating, however, is his own public persona as a grand showman/monstrateur, as a latter-day director/magician of Méliès model, and how it straddles diegetic and non-diegetic space. His onscreen appearance find Castle explicitly presenting himself as the director of the film and a perverse master of ceremonies, warning off the weak-willed and promising thrilling terror."

que se encontraban John Zacherley, conocido como “*The Cool Ghouls*”, Bobby “Boris” Picket y Jalacy “*Screamin’ Jay*” Hawkins. Este tipo de canciones se caracterizaban por ser la representación de “la fantasía de la cultura juvenil en las grabaciones de terror orientada a la comedia¹⁰³” (Cooper, 1997: 33). Por otro lado, algunos estudios, como la Universal, vendieron sus clásicos de terror a los canales de televisión, cuya reposición vino acompañada de la figura del anfitrión-presentador de terror o *Horror Host*, quien buscaba introducir al espectador en la atmósfera terrorífica de la película mediante una puesta en escena repleta de elementos macabros. Zacherley o Vampira fueron dos de las figuras más conocidas de este tipo de *shows* y acabaron convirtiéndose en auténticas estrellas de la cultura popular.

La fuente para realizar los *Horror Host* se encontraba en unos exitosos cómics publicados por la editorial Entertainment Comics (EC), que llevaban el nombre de *Tales From the Crypt* (*Historias de la Cripta*), *The Vault of Horror* (*La bóveda de los horrores*) y *The Haunt of Fear* (*La guarida del miedo*), los cuales se publicaron desde 1950 hasta 1954, año en el que se introdujo la censura en las historias ilustradas a través del *Comic Code*. Por tanto, estos cómics fueron una piedra angular para el desarrollo del género debido a que, a través de imágenes escabrosas, sus historias contradecían ese remanso de paz y estabilidad que la televisión y el consumismo parecían proclamar en aquellos años:

El tebeo se iba a convertir en un escenario excepcional para la exhibición de atrocidades. Sin duda, algo raro se había infiltrado en las formas de relato estadounidense más recientes e infantiles, tornándolo casi irreconocible. Por cualquier página que lo abriéramos, el tebeo mostraba ahora escenas que lo mismo podían proceder de Hiroshima que de Auschwitz. Los tebeos no solo ofrecían turbadoras y cosquilleantes visiones de violencia populachera, linchamientos y crímenes demenciales, sino que también se infiltraban en la casa burguesa para perturbar y mancillar la buena vida. (Engelhardt, 1995: 127)

El formato de las historias gráficas seguía un patrón predefinido, que consistía en una especie de presentador que aparecía al principio y al final, con el objeto de narrar el relato y concluirlo con una moraleja. Este modelo de

¹⁰³ Texto original: “The fantasy of youth culture in comedy-oriented horror recording.”

contador de historias no era nuevo, sino que había aparecido en el programa radiofónico ya mencionado *The Witch Tale*. Como eran tres colecciones diferentes, a pesar de estar publicados por la misma editorial, tenían tres presentadores diferentes (el Guardián de la Cripta, la Vieja Bruja y el Guardián de la Cámara respectivamente) que solían hacer apariciones en las otras dos colecciones, para conseguir que los lectores se hiciesen aficionados a las tres. Un ejemplo del tipo de presentaciones que solían hacer estos macabros personajes lo tenemos en la historia llamada *¡Reflejo mortal! (Reflection of Death!)*, que aparece en el volumen 2 de *Bibliotecas Grandes del Cómic. Clásicos del terror: Tales From the Crypt*, donde el Guardián de la Cripta dice lo siguiente:

¡Bienvenidos, Queridos Amigos! ¡Pasad! ¡Entrad en la cripta del terror! ¡Soy vuestro anfitrión, el guardián de la cripta! ¡Es la hora de contaros otra de las espeluznantes historias de horror de la vasta colección que conservo en mi cripta! ¡Hum! ¡Vamos a ver! ¡Ah! ¡Ya sé! Seguro que ésta os huela la sangre en las venas... ¡Os garantizo que vais a sentir escalofríos! ¡Esta excursión por el horror, esta pavorosa prueba está a punto de ocurrirte a ti! ¡Tú eres el personaje principal! ¿Preparado? ¡Pues agárrate! ¡Y luego pasa la página y empieza el relato que llamo! (VV.AA., 2003a: 3)

Ambos formatos, tanto el gráfico como el audiovisual, habían demostrado el gran éxito que cosechaba el género, así que, unido a la bonanza económica, el consumo de productos relacionados, como juguetes o máscaras, se incrementó exponencialmente. La “monstermanía” se hizo evidente también en la aparición de revistas especializadas, entre las que destaca *Famous Monsters of Filmland*, una revista dedicada a la figura del monstruo género, en tono de humor, que empezó a publicarse en 1958. Esta fiebre continuaría hasta la siguiente década, aunque iría adoptando otras formas más oscuras y macabras (Cotter, 2008).

3. 5. El oscurecimiento y la comercialización del terror desde la década de los sesenta hasta los años ochenta

3. 5. 1. La década de los sesenta

El año 1960, desde el punto de vista del género de terror, quedó inaugurado por Alfred Hitchcock y *Psycho*, la cual “era formalmente deslumbrante y brillantemente una película perversa, orientada a una nueva generación de cinéfilos, y más erótica, violenta y macabra que ninguno de los trabajos previos de Hitchcock¹⁰⁴” (Quart y Auster 1991: 78). Dicha película, que se corresponde con uno de nuestros estudios de caso, rompió con el modelo narrativo clásico de Hollywood y ahondó en las ansiedades más profundas del norteamericano medio. Por su parte, esta misma década significó también la continuidad de algunas tendencias industriales que venían sucediéndose desde años anteriores. La realización de producciones independientes por parte de cineastas y artistas de diferente tipo, incluidos actores, otorgó a estos directores una mayor autonomía en la narración de historias. Sin embargo, la distribución seguía en manos de los grandes estudios, ante lo cual los independientes debían ser capaces de vender sus películas.

No obstante, ejemplos como los de AIP y Roger Corman, quien permaneció en ese estudio hasta 1970, permitieron la distribución independiente en el mercado. En este caso, tanto el director como la productora continuaron con sus realizaciones de bajo presupuesto, dirigidas fundamentalmente a un público adolescente. Dicha posición situó sus trabajos cinematográficos fuera del circuito de Hollywood, permitiendo que promesas de la dirección y la actuación como Francis Ford Coppola o Jack Nicholson, comenzasen a recorrer su camino en el mundo del cine. Entre los aspectos destacables en su carrera, el ciclo de adaptaciones de Poe (1959-1964) se sitúa como uno de los más importantes de su carrera, entre cuyos títulos nos encontramos *The Pit and the Pendulum* (*El pozo y el péndulo*, 1961), *The Raven* (*El cuervo*, 1963) o *The Masque of the Red Death* (*La máscara de la muerte roja*, 1964).

¹⁰⁴ Texto original: “It was formally dazzling and brilliantly perverse film, oriented to a new generation of film goers, and more erotic, violent, and macabre than any of Hitchcock’s previous work.”

Las condiciones de trabajo no eran favorables a la realización de grandes producciones, aunque ello no impidió la impresión de su propio estilo en sus trabajos, gracias a la existencia de “un respeto e incluso admiración por el fuera de la ley, el marginado¹⁰⁵” (Dixon, 1976: 13). Aunque Corman ha continuado su actividad hasta nuestros días, otras personalidades, como Ed Wood o William Castle, prosiguieron su actividad hasta la década de los setenta únicamente.

La tendencia al rejuvenecimiento de la audiencia continuó durante estas décadas e incluso vino acompañado de un giro racial en las ciudades. Durante mucho tiempo, se ha afirmado que la televisión fue una de las principales causas de la crisis en la exhibición, aunque, como afirma James Hay, su relación experimentó un aumento de la interdependencia entre ambas, ya que el producto de Hollywood empezó a tener una gran presencia en la pequeña pantalla (Brunetta, 2012). Desde este punto de vista, el autocine adquirió una gran importancia por ser espacios donde “los adolescentes podían hablar con sus amigos durante la película, o liarse, y los niños pequeños podían dormir en el asiento trasero mientras mamá y papá veían una película, ahorrándose el coste de la canguro¹⁰⁶” (Monaco, 2001: 47). La popularidad del centro comercial y el consumo del que venía acompañado fueron aprovechados por el negocio de la exhibición, el cual, a partir de la década de los sesenta, transformó sus salas de cine en multicines, es decir, un local donde se proyectan varias películas al mismo tiempo. Gradualmente, el éxito de esta fórmula fue generalizándose y dominando el panorama nacional.

Desde el punto de vista narrativo, los cambios de audiencia mencionados y las transformaciones sociales tuvieron su influencia en las historias fílmicas. La violencia creciente (asesinato del presidente Kennedy, los disturbios producidos por la polarización de la sociedad estadounidense o las imágenes mostradas en la televisión de la Guerra de Vietnam) y la diversificación de la producción desembocaron en la realización de películas como *Guess Who's Coming to Dinner* (*Adivina quién viene esta noche*, Stanley

¹⁰⁵ Texto original: “A respect and even admiration for the outlaw, the outcast.”

¹⁰⁶ Texto original: “Teenagers could talk with their Friends during the movie, or make out, and small children could sleep in the back seat while mom and dad watched a movie and saved on the cost of a babysitter.”

Kramer, 1967), *Easy Rider* (*Easy Rider*, *Buscando mi destino*, Dennis Hopper, 1969), *Midnight Cowboy* (*Cowboy de medianoche*, John Schlesinger, 1969), *The Graduate* (*El graduado*, Mike Nichols, 1967) o *Bonnie and Clyde*. Desde el punto de vista de la evolución de la industria cinematográfica, algunos de estos títulos abrían un nuevo periodo en la industria Hollywoodiense, conocido como Nuevo Hollywood, que consistió en un conjunto de películas que retaron los presupuestos narrativos y estilísticos clásicos (Elsaesser, Howath y King, 2004). Asimismo, estos filmes comenzaron a cuestionar algunas certezas y a “forzar a los estadounidenses a redefinir sus normas morales¹⁰⁷” (McWilliams, 2000: 15). Tanto este grupo de directores como los que integraron la escena *underground* (Jonas Mekas o John Cassavettes), conformaron una generación de cineastas, que ofrecían propuestas totalmente diferentes al Hollywood comercial (Haberski, 2001).

Al mismo tiempo, el cine de terror experimentó una evolución impensable hasta el momento, gracias al estreno de *Psycho*. Aparte de la indiscutible importancia de Roger Corman, las producciones europeas jugaron un papel clave en dicha evolución. En este sentido, el cine de terror del viejo continente tenía una relación muy estrecha con el cine de arte y ensayo, ya que bebían de los mismos traumas y tomaban los mismos referentes cinematográficos:

Ambos tienden a favorecer libremente tanto argumentos estructurados como una subjetividad psicológica intensa, y ambos se esfuerzan por ampliar lo que era considerado aceptable en relación a la descripción en pantalla del sexo y la violencia. Además, ambos comparten una tendencia hacia la atrevida experimentación con el diseño, el color, la iluminación, el trabajo de cámara, la edición y el sonido¹⁰⁸. (Olney, 2013: 7-8)

El interés por las producciones extranjeras se había mostrado desde los años cincuenta, con el crecimiento de salas de cine de arte y ensayo en la ciudad de Nueva York. La distribución se caracterizó por una estructura que, según Tino Balio, “creó un mercado a dos niveles con un sector de distribución

¹⁰⁷ Texto original: “Forcing Americans to redefine their moral standards.”

¹⁰⁸ Texto original: “Both tend to favor loosely structured plots and intense psychological subjectivity, and both push the envelope of what was then considered acceptable with regard to the onscreen depiction of sex and violence. Moreover, both share a tendency toward bold experimentation with design, color, lightning, camera work, editing, and sound.”

muy reducida de películas extranjeras independientes en la base¹⁰⁹ (Balio, 2010: 99). La importancia de las películas extranjeras en el estilo de algunas películas, como es el caso del Neorrealismo, vio su paralelismo en el terror con cineastas como Mario Bava, quien dirigió *La Ragazza Che Sapeva Troppo* (*La muchacha que sabía demasiado*, 1962) o *Sei Donne Per L'assasino* (*Seis mujeres para el asesino*, 1964); o Dario Argento, quien dirigió *L'Uccello dalle piume di cristallo* (*El pájaro de las plumas de cristal*, 1970) o *Profondo Rosso* (*Rojo oscuro*, 1975).

La innovación que ofrecían sus películas elevó a estas figuras a *auteurs* del género, lo que se evidenció no solo en el éxito que cosecharon sus películas, sino en la relevancia especial de la que gozaron dichos directores. Aparte del género fantástico de terror italiano, el *giallo* sirvió como fuente de inspiración para muchos cineastas, y consistió en un subgénero popular de terror que mezcla la fórmula de *thriller* con el *exploitation*, ya que focaliza gran parte de su atención en la descripción de los asesinatos, los cuales han sido realizados por un asesino en serie que suele portar guantes negros de piel. Debido a que las historias de estas películas están localizadas fundamentalmente en la Italia del momento, Mikel J. Koven afirma que:

El *giallo* es un cine de ambivalencia, específicamente, hacia la modernidad. [...] Sería demasiado simplista decir que atraía a lo más bajo como denominador común, que estas películas son conservadoras, regresivas y reaccionarias (aunque puedan ser); sino al contrario, están abiertas a un espacio discursivo en donde la modernidad misma puede ser discutida¹¹⁰. (Koven, 2007: 59)

La evolución del propio cine estadounidense se caracterizó por tener una mayor presencia de violencia y sexo, como demuestran las películas de Sam Peckinpah o Sergio Leone. Junto a estas figuras, en el terreno del cine *exploitation*, apareció una figura que cambiaría radicalmente el devenir del cine de terror. Herschel Gordon Lewis, el “Padrino del gore¹¹¹”, fue el primer

¹⁰⁹ Texto original: “A two-tier market with a much diminished independent foreign film distribution sector at the bottom.”

¹¹⁰ Texto original: “The *giallo* is a cinema of ambivalence, specifically, ambivalence toward modernity. [...] It is too easy to simply say that in appeal to the lowest common denominator, these films are conservative, regressive and reactionary (although they may be); more significantly they open up a discursive space wherein modernity itself can be discussed.”

¹¹¹ Herschel Gordon Lewis debe englobarse en la tendencia *exploitation* que habían desarrollado cineastas como Russ Meyer o Roger Corman. Dentro de la explotación de figuras

cineasta en narrar visualmente los asesinatos de manera mucho más gráfica, lo que determinó la aparición de la violencia gráfica en el género. Lewis, quien se adentró primero en el *sexploitation*, acabó realizando tres títulos clave para el desarrollo de este tipo de cine: *Blood Feast* (1963), *Two Thousand Maniacs!* (*2000 maniacos*, 1964) y *Color Me Blood Red* (1965). En líneas generales, el giro que experimentaron los trabajos de Lewis respondía a su pretensión de su sustituir el sexo por el gore, es decir, la violencia gráfica (McCarthy, 1984).

La consecución de un mayor realismo en la descripción de la violencia o el gore mostradas en las películas de Lewis, así como en otras que exploraban el terror de manera mucho más gráfica, se logró gracias a las mejoras tecnológicas (cámaras de 35 mm, mejora de las lentes, posibilidad de *zoom*, experimentaciones de montaje con planos más cortos, mejoras de sonido...). El objetivo de narrar los asesinatos de la manera más gráfica y macabra posible tiene su influencia en un género del teatro francés, conocido con el nombre de *Grand Guignol*, que consistía en la descripción, lo más detallada posible, de los macabros asesinatos mediante una serie de trucos ópticos. Existe, sobre todo, un elemento común en ambas manifestaciones artísticas, y es que “la audiencia [...] es ciertamente testigo de los horrores en escena, pero es importante identificar la naturaleza exacta de aquello que está siendo testigo¹¹²” (Hand y Wilson, 2002: 44).

Aunque Lewis ofrecía una sátira de su país, a través del gore y la desnudez, con el objetivo de obtener grandes beneficios, lo cierto es que sus películas sirvieron de origen para un cine de violencia gráfica muy conservador, ya que “deshumanizaba a las mujeres y nos habituaba a la violencia, pero porque ofrecían un mensaje subliminal, una advertencia de que los castigos por la curiosidad sexual, la sensibilidad y el regocijo son la tortura, la mutilación y la muerte¹¹³” (Hogan, 1986: 259).

o temas como reclamo para la audiencia, Herschel Gordon Lewis fue un pionero en el gore, en tanto que hizo uso excesivo de las vísceras como reclamo para el público adolescente. Así, es conocido padrino del gore por ser el que inició este subgénero.

¹¹² Texto original: “The audience [...] is certainly witness to the onstage horrors, but it is important to identify the exact nature of that witnessing.”

¹¹³ Texto original: “They objectify women and inure us to violence, but because they offer a subliminal message, a warning that the penalties for tenderness, sexual curiosity, and gaiety are torture, mutilation, and death.”

El año 1968 marcó un punto de inflexión para el cine norteamericano en muchos aspectos. Primeramente, aunque la censura estaba mucho más relajada, fue en este año cuando se acabó definitivamente con el Código Hays, el cual establecía la censura oficialmente, y se implantó el sistema de calificaciones por edades, según el cual, en función de la temática o el tratamiento de ella, la cinta se asociaba a una de las categorías:

Hollywood había encontrado un centro de operaciones para acomodar la revolución sexual, una cultura cambiante rápida, y el desplazamiento demográfico de sus audiencias, mientras que aparecían actuando en actitud protectora hacia lo que muchos ciudadanos consideraban los grandes intereses de la sociedad estadounidense y el bien común¹¹⁴. (Monaco, 2001: 66)

En consecuencia, la aparición de este código permitía la exhibición de cualquier película en cualquier sala de cine, sin encontrar una traba gubernamental. La realidad es que la presión social siguió existiendo, lo que supuso muchas dificultades para algunas de las producciones más controvertidas.

Volviendo al cine de terror, este mismo año fue testigo del estreno de dos hitos esenciales. *Rosemary's Baby* (*La semilla del diablo*), dirigida por Roman Polanski y producida por William Castle Productions, fue un éxito de taquilla, cuyo argumento se centraba en el extraño comportamiento de los vecinos de una joven pareja que se muda a un viejo edificio y el comportamiento tan extraño que empieza a desarrollar la protagonista, Rosemary Woodhouse (Mia Farrow). El propio contexto de polarización de la sociedad nos ayuda a entender el mensaje apocalíptico de la historia, así como la elección de una protagonista joven, blanca y rubia como víctima de la secta. La demonización como tema principal de la película, se conecta con “parte de la percepción puritana de Satán como una entidad palpable. [...] Para los

¹¹⁴ Texto original: “Hollywood had found a method of operation to accommodate the sexual revolution, a rapidly changing culture, and the shifting demographics of its audiences while appearing to act protectively toward what many citizens considered the larger interests of American society and the common good.”

puritanos, Satán era una presencia real que tenía que ser combatida diariamente¹¹⁵ (Booker, 2009: 129).

El segundo título se engloba dentro del género que trataba al zombi como monstruo. Inicialmente, películas como *White Zombie (La legión de los muertos sin ojos*, Victor Halperin, 1932) que situaban al zombi como un monstruo dominado por la magia vudú o por un científico loco (Tudor, 1989). *Night of the Living Dead (La noche de los muertos vivientes)* fue dirigida por George A. Romero, quien modernizaba la figura del *zombie*, como un no-muerto autoconsciente, cuyo objetivo fundamental era saciar su hambre de carne y cerebro humanos hasta exterminar a la Humanidad por completo. Este director ofrecía un relato terrorífico que le servía como espacio de crítica, al más puro estilo de EC Comics¹¹⁶, a una sociedad que estaba enviando a sus soldados a morir a Vietnam. Desde el punto de vista técnico, el objetivo de Romero de conseguir un naturalismo para despertar un mayor miedo en la audiencia, explica que los actores fueran desconocidos, las localizaciones anónimas y el estilo documental (Towlson, 2014). Así, sus zombies despertaron la fascinación y el terror en la audiencia, por la desestabilización de “las estructuras de poder y dominación¹¹⁷” (Shaviro, 1993: 102-3).

En resumen, la década de los sesenta se caracterizó por cambios revolucionarios, no solo en el ámbito social, sino también en el cine. Dentro del ámbito cinematográfico, la desaparición de la censura, la progresiva importancia del sexo y la violencia, la mejora tecnológica, la producción independiente y el origen de las fusiones, y la mayor importancia del cine europeo permitieron al cine estadounidense madurar en muchos aspectos. Por último, el cine de terror se fue estableciendo como un género que no solo ofrecía argumentos simples dirigidos a adolescentes, sino también historias que reflejaban los cambios de la sociedad desde una postura crítica. Aunque dentro del mismo, es fundamental reconocer la evolución del propio monstruo, el cual “había tomado una forma mucho más humana, encarnando nuestro

¹¹⁵ Texto original: “Part of the puritan perception of Satan as a palpable entity. [...] For the puritans, Satan was a very real presence who had to be battled everyday.”

¹¹⁶ EC Comics es la editorial que publicaba *Tales from the Crypt*, *Haunt of Fear*, cuyo terror se basaba en la violencia gráfica y despertar el desagrado en el espectador.

¹¹⁷ Texto original: “Structures of power and domination.”

propio escepticismo y viendo nuestra noción del horror directamente en nuestra cultura¹¹⁸ (Duchaney, 2015: 98).

3. 5. 2. La década de los setenta

En líneas generales, la década de los setenta se caracterizó por continuar con las transformaciones iniciadas durante la década previa y por introducir nuevas modificaciones en estilo y contenido. Es importante destacar que, desde finales de la década anterior, la aparición de películas como *Bonnie and Clyde*, revelaron una nueva fase en el cine de los grandes estudios, denominado “Nuevo Hollywood”, el cual consistió “en que Hollywood produjo un relativo elevado número de películas innovadoras que parecían ir más allá de los límites convencionales de los estudios en términos de contenido y estilo así como una existencia como productos de un sistema puramente comercial o corporativo¹¹⁹” (King, 2002: 13). La libertad de producción les permitió cuestionar ciertos códigos culturales y ciertos mitos que habían desarrollado previamente (Schneider, 2004b) y se trataron temas como el sexo prematrimonial o el adulterio (*The Graduate*), la forma de vida alternativa a la hegemónica (*Easy Rider*) o la homosexualidad (*Midnight Cowboy*). Yannis Tzioumakis describe el Nuevo Hollywood como un renacimiento:

Los filmes del Renacimiento de Hollywood pueden ser vistos como el producto de una nueva unión entre la producción fílmica independiente y las *majors*. La principal diferencia entre el Nuevo Hollywood y los periodos previos fue que durante este tiempo corto los *majors* permitieron a los cineastas un grado de control creativo sin precedentes durante el proceso de filmación. Como resultado el cine norteamericano entró en una fase caracterizada por la producción de películas estilísticamente diversas y narrativamente desafiantes que eran mucho más acordes al clima social y político de la era que las películas hechas para los grandes estudios por los independientes en el top¹²⁰. (Tzioumakis, 2006: 170)

¹¹⁸ Texto original: “The monster had taken on a much more human form, embodying our own scepticism and turning our notion of horror directly on our culture.”

¹¹⁹ Texto original: “In which Hollywood produced a relatively high number of innovative films that seemed to go beyond the confines of conventional studio fare in terms of their content and style and their existence as products of a purely commercial or corporate system.”

¹²⁰ Texto original: “The Hollywood Renaissance films can be seen as the product of a new marriage between independent film production and the major. The main difference between the New Hollywood and the previous periods was that during this short time the majors allowed

Así, los grandes estudios decidieron volcarse en la distribución, mientras que la realización de películas fue cedida temporalmente a los cineastas independientes, que pretendían renovar las propuestas fílmicas. Desde este punto de vista, la teoría de autor, proclamada por los directores y críticos franceses, tuvo muchísima influencia en estos directores, lo que permitió que William Friedkin y Peter Bogdanovich, entre otros, consiguiesen adecuarse a esas categorías. Contemporáneos a ellos, se erigió una generación de directores nueva, de los cuales, algunos rodaron con Corman (Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Brian De Palma) y continuaron introduciendo cambios en la industria. La segunda mitad de la década fue testigo de la llegada de George Lucas y Steven Spielberg, quienes, junto con sus compañeros *Movie Brats*, acabaron trabajando sobre géneros cinematográficos como el terror, siendo el caso de *Jaws* (*Tiburón*, Steven Spielberg, 1975) o la ciencia ficción, como demuestra *Star Wars* (*La guerra de las galaxias*, George Lucas, 1977) (Pye y Myles, 1979).

A grandes rasgos, los cineastas que conformaron el Nuevo Hollywood crearon un cine sobre su presente desde una postura crítica, cuya narración se caracterizaba por una mayor presencia del sexo y la violencia, e incluso, por la presencia de un antihéroe como protagonista. Desde el punto de vista estético, estas películas apostaron por la innovación y por el estilo realista, cuya dimensión queda ampliada en el ámbito musical a través de la utilización de bandas sonoras compuestas de melodías populares (Friedman, 2007). Algunas de las películas que formaron parte de este movimiento fueron *Shampoo* (Ashby, 1975), *American Graffiti* (George Lucas, 1973), *M*A*S*H* (Robert Altman, 1970), *Chinatown* (Roman Polanski, 1974) o *The Godfather*.

Sin embargo, los cambios en la producción y la clasificación por edades no solo potenciaron la realización de películas del Nuevo Hollywood, sino que permitió que figuras marginales y exentas a la gran industria continuasen por su propio camino, como es el caso de Roger Corman y el cine *exploitation*. De esta manera, la industria independiente, tal y como afirma Ed Lowry, acabó

filmmakers an unprecedented degree of creative control in the filmmaking process. As a result American cinema entered a phase characterised by the production of stylistically diverse and narratively challenging films that were much more tuned in to the social and political climate of the era than the films made for the majors by top-rank independent."

siendo consciente de que “la televisión, no el cine, se había convertido en el verdadero medio de comunicación de masas del momento, [por lo que] estos independientes llenaron el vacío dejado por los grandes estudios, centrándose en una audiencia específica en lugar de la audiencia masiva a la que Hollywood había apelado¹²¹” (Lowry, 2005: 40).

Así, el cine *exploitation* vivió su época dorada en estos años, ya que la posibilidad de que los productores independientes pudiesen centrar su atención en una audiencia específica, desembocó en la aparición de géneros nuevos que buscaban satisfacer los gustos de dicha audiencia. En este sentido, un tipo de audiencia que acudía a las salas de cine, ahora convertidas en su mayoría en *multiplex* o salas con grandes formatos, era la población negra, la cual carecía de unos referentes fílmicos. Por ello, el *blaxploitation*, es decir, el cine, derivado del *exploitation* y enfocado a la cultura afroamericana, con actores negros y música popular negra, supo solventar esta falta de presencia de iconos negros audiovisuales. Entre las películas que conformaron el *blaxploitation* encontramos *Shaft* (*Las noches rojas de Harlem*, Gordon Parks, 1971), *Blacula* (*Drácula negro*, William Crain, 1972) o *Foxy Brown* (Jack Hill, 1974). Los géneros fueron revisitados por los cineastas de este movimiento, para empoderar las figuras negras y, en el caso del género de terror, tal y como apunta Harry M. Benshoff:

Las películas de terror *blaxploitation* tuvieron un significativo impacto en la evolución del género. Como indicadores en la cultura pop de la creciente conciencia pública sobre la raza y la desigualdad racial, estas películas expusieron y se opusieron a los principios estructurales con tintes racistas que había revelado el género históricamente, e incluso la masculinidad y la sexualidad eran aún concebidas como conceptos centrales de la otredad monstruosa. Gracias a la aceptación del monstruo racial y su transformación en un agente de orgullo y poder negro, las películas de terror *blaxploitation* crearon monstruos solidarios que ayudaron a la identificación de la audiencia alejada del *statu quo* de la ‘normalidad’ de la sociedad blanca burguesa. En algunos casos, expusieron la

¹²¹ Texto original: “Television, not cinema, had become the true mass medium of the period, these independents filled a gap left open by the majors, focusing on a target audience instead of the public-at-large to which Hollywood had traditionally appealed.”

‘normalidad’ blanca y especialmente, el patriarcado blanco como productor de monstruos¹²². (Benshoff, 2000: 45)

El *blaxploitation* no fue el único cine que explotó una figura, sino que existieron otros subgéneros dentro del cine *exploitation* tanto de procedencia estadounidense como europea. El *nazisploitation* fue otro subgénero del *exploitation* que se centró en mostrar un tipo de crueldad fascista, a través del erotismo y el sadomasoquismo ejercido por figuras femeninas. Susan Sontag apuntaba en su artículo “Fascinating Fascism” al creciente interés por estas figuras idealizadas:

No hay duda de ningún tipo de que el creciente interés general en el fascismo puede ser explicado como producto de la curiosidad. Para aquellos nacidos después de finales de los cuarenta, enconados en una discusión de por vida, pro y contra, sobre comunismo, el fascismo –la gran conversación de la generación de sus padres– representa lo exótico, lo desconocido. Así, hay una fascinación general entre los jóvenes por el horror, lo irracional. [...] Por supuesto, la mayoría de la gente que se excita con los uniformes de las SS no es significativamente consciente de lo que los Nazis hicieron, de hecho, no tienen más que un esbozo de lo que debió ser. Sin embargo, hay unas corrientes poderosas y en crecimiento del sentimiento sexual, que generalmente van junto con el sadomasoquismo, que juega a situar al Nazismo como erótico¹²³. (Sontag, 1975)

De esta manera, la figura de la nazi como sádico, con una estética específica, provenía del interés que los jóvenes estaban comenzando a mostrar por el Nazismo. El título fundamental de este subgénero es *Ilsa, She Wolf of*

¹²² Texto original: “Blaxploitation horror films had a significant impact on the genre’s evolution. As pop-culture signifiers of the growing public awareness about race and racial inequity, these films exposed and opposed the genre’s historically racist structuring principles, even though female gender and sexuality were still often figured as central conceits of monstrous Otherness. By embracing the racialized monster and turning him or her into an agent of black pride and power, blaxploitation horror films created sympathetic monsters who helped shift audience identification away from the status quo ‘normality’ of bourgeois white society. In some cases, they exposed white ‘normality’ and especially white patriarchy, as productive of monsters.”

¹²³ Texto original: “No doubt some part of the general rise of interest in fascism can be set down as a product of curiosity. For those born after the early 1940s, bludgeoned by a lifetime’s palaver, pro and con, about communism, fascism –the great conversation piece of their parents’ generation –represent the exotic, the unknown. Then, there is a general fascination among the young with horror, with the irrational. [...] Of course most people who are turned on by SS uniforms are not signifying approval of what the Nazis did, if indeed they have more than the sketchiest idea of what that might be. Nevertheless, there are powerful and growing currents of sexual feeling, those that generally go by the name of sadomasochism, which make playing at Nazism seem erotic.”

the SS (Ilsa, la loba de las SS, Don Edmonds, 1975), cuya protagonista encarnó el modelo de nazi femenino, es decir, mujeres rubias, de ojos azules, grandes uñas pintadas de rojo, con un carácter sádico y cruel, y que utilizaba la dominación como expresión de su sexualidad. Los uniformes jugaban un papel muy importante, ya que “parecían ser una abstracción de lo militar en forma de moda. Simboliza la pertenencia a una elite y encarna dominación y atracción¹²⁴” (Vander Lugt, Bridges y Magilow, 2012: 30). La aparición de esta película canadiense traspasó las fronteras norteamericanas, de tal manera que la imagen de la mujer alemana, nazi y sádica acabó teniendo su reflejo en algunas producciones europeas pertenecientes al *sexploitation*, siendo Italia uno de los lugares más significativos con títulos como *Salon Kitty* (Tinto Brass, 1976), *Le lungi notti della Gestapo* (Fabio De Agostini, 1977) o *Casa privata per le SS* (Bruno Mattei, 1977). Progresivamente, la tendencia sufrió una mutación hacia la descripción gráfica, e incluso pornográfica, de las torturas y violaciones, que buscaba saciar las ansias *voyeurs* de su público.

El cine europeo de los setenta se reveló como un despertar cinematográfico, donde directores como Liliana Cavani con *Il Portiere di notte* (*El portero de noche*, 1974) o Bernardo Bertolucci con *Ultimo tango a Parigi* (*El último tango en París*, 1972) comenzaban a explorar el sexo desde el cine de arte y ensayo, que coincidió con el segundo renacimiento italiano (Balio, 2010). En la industria *exploitation*, también se desarrollaron diversas propuestas, entre las que se encuentran el subgénero *nunsplotation*¹²⁵ (*The Nun and the Devil* o *Le Monarche di Sant’Arcangelo*, Domenico Paolella, 1973) o el cine de terror sadomasoquista (S&M)¹²⁶, cuyos cineastas relevantes fueron Mario Bava con *La Frusta e Il Corpo* (*El cuerpo y el látigo*, 1963) y Jesús Franco con obras como *Marquis de Sade: Justine* (*Dulce Justine*, 1969). Al igual que sucedía con el cine de arte y ensayo, el cine europeo *trash*, en el que se engloban el *nunsplotation*, el *nazisplotation* o el terror S&M, que consiguió importarse a Estados Unidos, era concebido como un cine transgresor que obligaba al

¹²⁴ Texto original: “Seem to be an abstraction of the martial in the form of fashion. It symbolizes belonging to an elite and embodies dominance and attraction.”

¹²⁵ En estas películas se describía el despertar sexual de la monja hasta su ruptura con las cadenas que la ataban a la castidad.

¹²⁶ Estas películas centraban sus argumentos en torno a la figura de un noble sadeano, mujer u hombre indiferentemente, que hacía realidad sus fantasías más perversas.

espectador a mirar fijamente escenas que le causaban repulsión y atracción al mismo tiempo, por lo que se reemplazaba “la experiencia cinematográfica convencional [...] con algo más cercano al espectador-como-pasivo¹²⁷” (Olney, 2013: 181).

Tanto los cambios sociales que se estaban viviendo como el descubrimiento de estas tendencias cinematográficas europeas, sirven para explicar el nacimiento de un tipo de cine estadounidense que desafiaba la normalidad heteropatriarcal blanca, a través de historias protagonizadas por individuos alejados de la norma. Aparte del *blaxploitation*, uno de los directores que destacaron en este terreno fue el cineasta de Baltimore, John Waters y su grupo de *Dreamlanders*, cuya figura más destacada fue el travesti Harris Glenn Milstead, conocido como Divine. El primer periodo de su filmografía, desarrollado durante la década de los setenta fundamentalmente, fue uno de los más transgresores con su trilogía, denominada Trilogía Basura, que está compuesta por *Pink Flamingos* (1972), *Female Trouble* (1974) y *Desperate Living* (1977).

La primera de ellas, *Pink Flamingos*, se caracterizó por ofrecer un “*menage* de travestis corpulentos, exhibicionistas de pelo azul, arpías succionadoras de huevo, y adolescentes fornicadores de pollos. Como en un teatro ridículo, ellos representaban el canibalismo, la coprofagia, el incesto, y un elenco de actos inferiores y antisociales. La película, por supuesto, fue una comedia¹²⁸” (Hoberman y Rosenbaum, 1979: 137-138). Su cine era un homenaje a Herschel Gordon Lewis, a quien Waters consideraba un maestro. Desde el punto de vista humorístico, hubo un musical de origen británico, *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, 1975), que se acabó convirtiendo en el paradigma del cine de culto, gracias a su estética *camp* y a su tratamiento de temas contraculturales como la homosexualidad desde el punto de vista de la comedia.

¹²⁷ Texto original: “The conventional cinematic experience [...] with something closer to spectatorship-as-drag.”

¹²⁸ Texto original: “Menage of corpulent transvestites, blue-haired flashers, egg-sucking hags, and chicken-fucking adolescent. As in ridiculous theater, they performed cannibalism, coprophagy, incest, and a host of lesser antisocial act. The film, of course, was a comedy.”

En consecuencia, aunque una parte del cine que se realizaba en Estados Unidos mostraba una continuidad del modelo clásico de Hollywood, otra parte apostaba por un cine transgresor que bebía de las influencias europeas y focalizaba su atención en temas y personajes escondidos y olvidados. Dicha ruptura con el estilo recatado de los filmes del periodo clásico tuvo su máxima expresión en el género porno, donde el sexo explícito era el elemento central que dirigía la acción. Dentro de este género, *Deep Throat* (*Garganta profunda*, Gerard Damiano, 1972) acabó convirtiéndose en un éxito de taquilla, lo que despertó la alarma en el gobierno de Nixon, que hizo todo lo posible por impedir su difusión. El éxito de esta película se debió, parcialmente, a la relación mental entre visionar porno y rebeldía. A pesar de esta liberación, el relativo éxito del porno no duraría mucho tiempo por dos motivos fundamentalmente. Por un lado, “tras la decisión judicial en el caso *Young v. American Mini Theaters*, las ciudades fueron libres para desarrollar y adoptar prácticas restrictivas de urbanismo que podían forzar al dueño de un cine a cambiar el tipo de películas que había alquilado o a que fuese cerrado de acuerdo al deseo de limpiar la ciudad¹²⁹” (Lewis, 2000: 275). Consecuentemente, el porno acabó siendo proyectado en salas para adultos y, además, la llegada del reproductor de vídeo facilitó el visionado casero. Por otro lado, la renovación de Hollywood atrajo la atención del gran público y, con ello, permitió a estos grandes estudios continuar en la cúspide de la pirámide.

Durante toda la década, los nuevos cineastas sometieron a revisión todos los géneros, incluido el terror. En este sentido, la propia evolución del género estuvo profundamente influenciada por las tendencias que se estaban desarrollando fuera de las fronteras nacionales, algunas de las cuales ya han sido comentadas. Italia ya había demostrado su importancia, aunque no solo por el *giallo* y el descubrimiento de directores como Dario Argento, sino también por el desarrollo de géneros específicos como el de caníbales, cuya popularidad sería alcanzada en la década de los ochenta. Este género exploraba, entre otros aspectos, la posibilidad de que ciertas culturas no

¹²⁹ Texto original: “After the court’s decision in *Young v. American Mini Theaters*, cities were free to develop and adopt restrictive zoning practices that could force a theatre owner to either change the sort of films he or she booked or be shut down in accordance with a city cleanup effort.”

occidentales desarrollasen el canibalismo como práctica cultural. El desconocimiento del otro (humano) era un tema que también se estaba explorando en el cine estadounidense, lo que explica la gran popularidad de títulos como *Cannibal Holocaust* (*Holocausto caníbal*, Ruggero Deodato, 1980), que ofrecían una lectura apocalíptica y nihilista del contacto con otras civilizaciones y las catastróficas consecuencias que ello podía conllevar (Brown, 2013).

Desde el punto de vista del proceso de producción, el cine de terror experimentó una diversificación en dos tendencias mayoritarias. La primera de ellas sería la que llamaríamos la tendencia *mainstream*, es decir, aquella conformada por un conjunto de títulos que contaban con un gran presupuesto y tenían unos vínculos más cercanos con los grandes estudios. El primer título relevante apareció en el año 1973 y se tituló *The Exorcist* (*El exorcista*, William Friedkin), una producción de Warner Bros. basada en la novela homónima de William Peter Blatty. Esta película debe ser encuadrada en el contexto de terror postmoderno, que surgió tras *Night of the Living Dead*, cuyo germen era el marco social tan conflictivo, lo que explica que el foco de atención de esta cinta sea el declive de la familia tradicional y la entrada en la pubertad de una niña (Phillips, 2005). *The Exorcist* tuvo una importancia fundamental, por la gran recaudación que consiguió, lo que “enseñó a Hollywood el valor del modelo de estreno a gran escala combinado con la publicidad televisiva masiva para generar una gran conciencia en la audiencia y una demanda de consumo”¹³⁰ (Cook, 1994: 40).

Siguiendo la estela de su éxito, los grandes estudios siguieron produciendo títulos de género como *It's Alive* (*Estoy vivo*, Larry Cohen, 1974), del mismo estudio; o *The Omen* (*La profecía*, Richard Donner, 1976), de Twentieth Century Fox. Ambas películas tienen en común la presentación del niño como ente malvado y desconocido que se convierte en peligroso (Maddrey, 2004). Otra producción de Twentieth Century Fox que se convirtió en uno de los títulos de referencia del género fue *Alien*, *el octavo pasajero* (Ridley

¹³⁰ Texto original: “Taught Hollywood the value saturation release pattern combined with the massive television advertising to generate high audience awareness and consumer demand.” *The Exorcist* centró su atención publicitaria en el contenido gráfico y visceral, de manera que sirvió de adelanto para lo que se produjo en torno a la película *Jaws*.

Scott, 1979), cuya otredad está representada por una alienígena, que pone el peligro la vida de los tripulantes de la nave Nostromo.

Aunque, sin duda, uno de los títulos que revolucionó el mundo cinematográfico fue la cinta dirigida por Steven Spielberg en 1975, titulada *Jaws* (*Tiburón*), cuya producción corría a cargo de diversas productoras, entre las que se encontraba Universal Studios. Esta obra inauguró el formato *blockbuster*, es decir, una producción, que cuenta con gran presupuesto en producción y publicidad, para obtener grandes beneficios. El éxito de *Jaws* asentó el terror como un género fácilmente vendible y generador de grandes beneficios (Weaver y Tamborini, 1996). Tal y como apunta Paul Wells, la paradoja en su popularidad estaba en el hecho de que “el género que mejor encarna el discurso de la irracionalidad, estaba siendo racionalizado¹³¹” (Wells, 2000: 94). A partir del estreno de *Star Wars* en 1977, que introdujo el *merchandising* como una parte esencial del negocio cinematográfico, Hollywood fue progresivamente recuperando el poder que parecía haber perdido. Al mismo tiempo, como afirma John Lewis, las figuras de Lucas y Spielberg convirtieron a director en una estrella, de manera que cualquier título que incluyese su nombre, sería un éxito garantizado (Lewis, 2007).

Por su parte, el cine independiente siguió su propio camino hasta formar, según Xavier Mendik y Steven Jay Schneider, “un espacio donde el cine de autor trabajaba codo con codo con el espectáculo de la atrocidad, y donde la experimentación era una característica habitual de la explotación¹³²” (Mendik y Schneider, 2002: 2). Del cine independiente de terror nacieron películas como *Deliverance* (*Defensa*, John Boorman, 1972), *Martin* (George A. Romero, 1977), *Motel Hell* (Kevin Connor, 1980) o *I Spit On Your Grave* (*La violencia del sexo*, Meir Zarchi, 1978), entre otras, que centraban su atención en temas especialmente dolorosos para la sociedad, como las relaciones entre el norte y el sur o la venganza de una mujer ante una violación múltiple. Todas estas películas pertenecen a lo que se ha denominado como *American Gothic* (1968-1980), que como ya se citó anteriormente fue un movimiento cinematográfico

¹³¹ Texto original: “The genre that best epitomised the address of the Irrational was being rationalised.”

¹³² Texto original: “A space where art-house stand shoulder to shoulder with spectacle-based atrocity, and where experimentation is a regular feature of exploitation.”

compuesto de cintas de bajo presupuesto que localizaban sus historias en la América del momento y cuyos temas giraban en torno a asuntos que preocupaban a esta cultura como la desintegración de la familia, las tensiones entre el sur y el norte, los asesinos en serie, o incluso, los temas de terror clásico eran ahora abordados desde un enfoque hiperrealista¹³³. En este sentido, es importante resaltar la idea de que el cine de terror supo responder más rápidamente a las propias demandas de crítica social sobre un sistema en cuestionamiento, de tal manera que, como apunta Antonio José Navarro:

El horror, la corrupción, la monstruosidad más estremecedora, afirmaban Tobe Hooper y el dúo formado por Jeff Gillen y Alan Ormsby, no estaban en el exterior, en lejanos países tercermundistas o en enigmáticos imperios del mal, sino en los mismos Estados Unidos acechando en cualquier rincón del país, ya fuese un tranquilo pueblo de Wisconsin [...] o en el recodo de una soleada carretera comarcal. (Navarro, 2007: 30)

En líneas generales, se puede afirmar que el cine de terror producido en la década de los setenta, era más realista y sangriento, a pesar de tratar temas sobrenaturales. El formato Super-8 de las nuevas cámaras, mucho más ligeras y más baratas, aumentaron las posibilidades de acceso de los directores *amateur*. En este sentido, la *steadicam* y la reducción del tamaño de las cámaras permitieron grabar con un mayor naturalismo y de manera mucho más barata. Al mismo tiempo, el concepto de *auteur* se aplicó también a algunos cineastas especializados en el terror, de tal manera que la década de los setenta se ha considerado como la edad de oro del terror moderno.

El director de *Night of the Living Dead*, George A. Romero, continuó su trayectoria en décadas posteriores con títulos como *The Crazies* (1973), una crítica hacia el gobierno de Estados Unidos frente a una hipotética epidemia causada por unos residuos nucleares; *Dawn of the Dead* (*Zombie. El retorno de los muertos*, 1978) y *Day of the Dead* (*El día de los muertos*, 1985), secuelas de *La noche de los muertos vivientes*, o *Creepshow* (1982). Wes Craven o Tobe Hooper serán otros dos maestros del género, de los que hablaremos en

¹³³ El Hiperrealismo fue además un estilo artístico que comenzó a finales de 1960 en Estados Unidos y en Europa que buscaba una gran similitud con la fotografía. De esta manera, este movimiento en el género busca transgredir las barreras tradicionales para mostrar al espectador la violencia de la manera más cruda posible.

profundidad más adelante. Algunos de los trabajos de Wes Craven fueron *The Hills Have Eyes* (*Las colinas tienen ojos*, 1977) y *Nightmare On Elm Street* (*Pesadilla en Elm Street*, 1984), mientras que Tobe Hooper realizó, aparte de la aclamada *The Texas Chain Saw Massacre* (*La matanza de Texas*, 1974), *The Funhouse* (*La casa de los horrores*, 1981) y *Poltergeist* (1982), entre otros. A diferencia de los anteriores, David Cronenberg se convirtió en el paradigma fílmico de la corriente estética conocida como “Nueva Carne”, ya que las películas que realizó durante los setenta y los ochenta, como *Shivers or They Came From Within* (*Vinieron desde dentro de...*, 1975), *Scanners* (1981) y *Videodrome* (1983), focalizaban su atención en los horrores que podía despertar el propio cuerpo a través de las mutaciones, el placer o el dolor.

La década de los setenta tuvo asimismo una fecha clave en el desarrollo fílmico: 1978. Este año fue testigo del estreno de *Halloween*, dirigida por John Carpenter, que presentaban un argumento sencillo y una técnica casi perfecta. Su popularidad la situó como fuente de inspiración para posteriores trabajos, que acabaron conformando uno de los subgéneros de terror más exitosos de la historia del género: el *slasher*. Tanto el género como la película y el director serán comentados en profundidad en apartados posteriores.

En conclusión, la década de los setenta se había caracterizado por una apertura en las propuestas narrativas, que llevaron al cine de terror hacia historias mucho más críticas y acordes a su contemporaneidad. Por otro lado, la evolución del género, influido por la fase del Nuevo Hollywood y las corrientes europeas, sirvió también para demostrar a Hollywood que este género podría ser una apuesta segura, debido a lo ínfimo de sus gastos y a los beneficios que reportaba. La década de los ochenta reflejará esta nueva tendencia con la explosión del subgénero *slasher*, donde el abaratamiento de los costes y la aparición de cámaras menos pesadas permitieron a los cineastas noveles e independientes acceder a la producción en un mercado más diversificado.

3. 5. 3. La década de los ochenta

Los años setenta se habían despedido con la aparición de la televisión por cable y el reproductor de vídeo, dos formatos que encontraron su éxito en la década siguiente, lo que influyó en la industria de manera directa. Tal y como afirma Robert Sklar:

Los años ochenta vieron como las nuevas tecnologías de la comunicación pasaban de inventos experimentales a productos de consumo, equipos presentes en la mayoría de los hogares norteamericanos. El aparato de vídeo se ha convertido en un electrodoméstico omnipresente para grabar la señal televisiva y ver cintas adquiridas, alquiladas o grabadas. La televisión por cable ha aumentado enormemente el número de canales y la disponibilidad tanto de películas recientes como de las más antiguas en las pantallas domésticas. (Brunetta, 2012: 1380)

El vídeo no solo tuvo un gran impacto en el visionado de películas durante la década de los ochenta, ya que en 1989 el 70 % de los hogares tenían vídeos en casa, sino también en la propia producción, ya que las cámaras de vídeo permitieron abaratar costes y revisar las escenas, con el único inconveniente de que la calidad de imagen era inferior. La accesibilidad de realización de películas se volvió aún más sencilla, lo que generó un gran mercado de películas dirigidas a este medio. La diversificación de mercados (cine, televisión, vídeo) vino acompañada de un cambio en el panorama de la industria cinematográfica.

Por su parte, las multinacionales de la comunicación empezaron a mostrar interés en la compra de los grandes estudios de Hollywood, cuya práctica asentó un sistema de monopolios centrado en las fusiones y adquisiciones, que encontró en Reagan un gran impulso (Prince, 2000). Junto a estos monopolios, las *mini-majors* fueron una “marca de producción independiente [que] estaba destinada a expresar opiniones alternativas, a representar minorías, a examinar problemas sociales, a cubrir ‘historias escondidas’, en resumen, a tratar con una temática que la televisión comercial y (en gran medida) el cine evitaba¹³⁴” (Tzioumakis, 2006: 209). A pesar del

¹³⁴ Texto original: “Brand of independent filmmaking [which] was occupied with voicing alternative views, representing minorities, examining social problems, uncovering ‘hidden histories’, in short dealing with subject matter that commercial television and (largely) film avoided.”

tratamiento de temas controvertidos, The Cannon Group, De Laurentiis Entertainment Group, Vestron Pictures, New World, New Line Cinema, etc., fueron empresas relacionadas con la distribución de los grandes estudios.

Volviendo al vídeo, el cine de terror vivió un renacimiento en este formato, gracias a la popularidad de la que gozaba y a los beneficios que extraían. James Franklin Porco añade que, aunque los grandes estudios seguían realizando producciones de terror:

Necesitaban concentrarse en producciones populares más generalizadas para mantener grandes redes de distribución y mantenerse competitivos con otros grandes estudios. Los géneros especializados, tales como las películas de terror, no suponían los mismos beneficios que otras producciones (ej. comedias, dramas). [...] Con presupuestos más pequeños y una insaciable demanda de producciones gráficamente violentas, los estudios independientes podían atraer suficientes audiencias para recuperarse de los costes negativos mientras generaban pequeños beneficios. Aunque los estudios independientes probablemente sabían que sus producciones lograrían poca distribución en las salas, el mercado floreciente del vídeo era una avenida donde se demandaba contenido gráfico violento que tenía que ser todavía satisfecho¹³⁵. (Porco, 1991: 93-94)

La división industrial naciente evidenció una búsqueda de beneficios rápidos por parte de los grandes estudios. En este sentido, “la importancia de la violencia en pantalla para el éxito de Hollywood continuó porque la industria encontró maneras de reinventarla para adaptarla a los tiempos. Específicamente, los estudios usaron el *high-concept* de imperativo económico para incluir violencia en pantalla, independientemente del género o la intención de la película¹³⁶” (Kendrick, 2009a: 17). El género de acción enfocó sus argumentos en torno a héroes hiper-masculinizados, que debían enfrentarse y aniquilar a los enemigos exteriores, utilizando la violencia física y el uso de las

¹³⁵ Texto original: “Needed to concentrate on more generalized, popular productions to maintain larger distributions networks and stay competitive with other major studios. Specialized genres, such as horror films, could not bring in the necessary profits that other productions (e. g., comedies, dramas) could. [...] With smaller budgets and the insatiable demand for graphically violent productions, independent studios could attract enough audiences to recoup negative film cost while generating a small profit. Though independent studios most likely knew their productions would achieve little theatrical distribution, the burgeoning video market was one avenue where demand for graphically violent content had yet to be satisfied.”

¹³⁶ Texto original: “The importance of the screen violence to Hollywood success remained because the industry found ways to repackage it to fit the times. Specifically studios used the high-concept of economic imperative to contain screen violence, regardless of the genre or filmmaking intent.”

armas. En realidad, dichos héroes, que estaban fomentados por algunas de las ideas presentes en el discurso de Reagan, representaban los valores que eran considerados positivos por la sociedad conservadora para asociar al discurso nacional, como eran la determinación, el patriotismo, la fuerza, la lealtad, reforzados mediante los valores negativos de inmoralidad o malicia del enemigo (Jeffords, 1994). Consecuentemente, los conceptos del Bien y el Mal de los estadounidenses se constituían no solo como nociones abstractas, sino también como personificaciones corpóreas. De esta manera, los cuestionamientos fílmicos de los setenta quedaron enterrados por los antagonismos conservadores de los ochenta.

El discurso maniqueo conservador se tradujo en personificaciones corpóreas y, en muchos casos, el relato fílmico sirvió como reflejo del discurso social. Este fue el caso del satanismo, que situaba al mismísimo diablo como monstruo corpóreo al que había que enfrentarse. Mientras que la década de los setenta había tendido a revelar a los personajes poseídos por el demonio (*The Exorcist*), el cine de esta década reflejaba al demonio con su forma verdadera. De hecho, desde el punto de vista social, Satán personificó la encarnación popular de la paranoia cultural del Mal, así como en la personificación de la retórica de declive de la sociedad estadounidense que emitía el conservadurismo cristiano. Desde el punto de vista histórico, el satanismo se volvió palpable y “la posibilidad de la existencia de enviados terrestres de Satán se basa en los miedos ideológicos de los tradicionalistas religiosos. No requiere de un gran salto de fe para muchos de ellos creer que los agentes adoradores de Satán están buscando la inmoralidad y la perversión en la sociedad estadounidense¹³⁷” (Victor, 1993: 203).

La concepción del demonio como una amenaza constante sirvió para explicar todo aquello que era diferente como la estética y la música *heavy metal* o el propio comportamiento de los adolescentes. De esta manera, el discurso fílmico sirvió para reforzar y extender estas ideas al resto de la sociedad. Así, la mayor parte de narrativas situaban a los adolescentes como

¹³⁷ Texto original: “The possible existence of earthly agents of Satan is entirely consistent with the ideological fears of religious traditionalists. It does not require a great leap of faith for many of them to believe that Devil worshipping agents of Satan are at work behind much of the immorality and perversion in American society.”

principales víctimas u objetivos del demonio, como muestra la película 976-*EVIL* (*La llamada del diablo*, Robert Englund, 1988) o *Fear No Evil* (*Lucifer*, Frank Laloggia, 1981). Sin embargo, el mal no fue encarnado únicamente por el diablo, sino que, además, el subgénero *slasher*, el más exitoso y responsable de la aparición de múltiples filmes que repetían la fórmula, centró una gran parte de su atención en castigar a aquellos jóvenes que tenían prácticas consideradas reprobables por la sociedad cristiana como las drogas o el sexo prematrimonial.

Desde los setenta, además, con la aparición de terror mucho más gráfico y violento, se impulsó la importancia del cuerpo y de la carne como receptáculo del horror. Tal y como afirma Isabel Pinedo, “el cine de terror [...] se atreve no solo a violar tabús sino a exponer los secretos de la carne, a desparramar los contenidos del cuerpo”¹³⁸ (Pinedo, 1997: 19). Esencialmente, el *slasher* se valdrá de la originalidad en la descripción de las muertes hasta el agotamiento, para conseguir el éxito del que gozó durante unos años.

En líneas generales, el género de terror respondió a los mismos criterios que el resto de géneros: la sencillez narrativa en favor de la espectacularidad, los finales positivos y cerrados o el discurso del otro demonizado. Sin embargo, las pantallas no estuvieron exentas de voces contestatarias (Prince, 2007), sobre todo, tras la reelección de Reagan en el año 1984, como demuestran *Platoon* (Oliver Stone, 1986), *The Fly* o *Blue Velvet* (*Terciopelo azul*, David Lynch, 1986). Igualmente, el terror ofreció voces alternativas con obras como *Henry: Portrait of a Serial Killer* o *A Nightmare on Elm Street*, que iban más allá de la pura crítica para valerse del “realismo de los efectos especiales usados para presentar la violencia de la variedad más sanguinaria” (Rockett, 1988: 36).

Sin embargo, el entretenimiento fue el objetivo principal de las realizaciones de terror, de tal manera que el humor se convirtió en uno de los elementos principales y, tal y como afirma Phillip Brophy, éste no se caracterizó por ser “elaborado, sino mayormente perverso y/o sin gusto”¹³⁹ (Brophy, 2000: 284). Por un lado, la saturación de violencia y, por otro, el intento por romper

¹³⁸ Texto original: “The Horror film [...] dares not only to violate taboos but to expose the secrets of the flesh, to spill the contents of the body.”

¹³⁹ Texto original: “Well-crafted but mostly perverse and/or tasteless.”

con la tradición iniciada en la década anterior, permitieron que este humor banalizase la violencia, de manera que el espectador no buscase el cuestionamiento sino el disfrute. En este sentido, el carisma de Freddy Krueger, debido a su humor macabro en torno a sus asesinatos, atrajo la atención de multitud de fans que reclamaban más bromas en las secuelas (Rockoff, 2002).

Así, humor y terror eran elementos que parecían funcionar bastante bien para un público mayormente adolescente. Desde este punto de vista, encontramos películas que mezclaban ambos elementos para ofrecer historias ágiles como *An American Werewolf in London* (*Un lobo americano en Londres*, John Landis, 1981) o *Fright Night* (*Noche de miedo*, Tom Holland, 1985), o bien, las propias parodias del género como es el caso de *Student Bodies* (*13 asesinatos y medio*, Mikey Rose, 1981)

El terror de los ochenta se caracterizó por otro elemento que se asentó firmemente para permanecer durante largo tiempo. Ciertos monstruos del género que, o bien, habían aparecido en los setenta como Michael Myers o Leatherface, o bien, nacieron en esta misma década como Freddy Krueger o Jason Voorhees, acabaron convirtiéndose en auténticos iconos de la cultura pop, cuya popularidad superó a las propias películas, lo que desembocó en la aparición de secuelas y sagas interminables en torno a estos personajes. Durante la década de los ochenta, *Psycho* tuvo dos secuelas más, realizadas en 1982 y 1986 respectivamente; *The Texas Chain Saw Massacre* tuvo una más, en 1986; *Halloween*, continuó durante cuatro secuelas más, en 1981, 1982, 1988 y 1989; y *Friday the 13th*, de la que rodaron otras siete partes en 1981, 1982, 1984, 1985, 1986, 1988 y 1989. La saga de *Nightmare on Elm Street*, aparte de tener otras cuatro secuelas en esta década (1985, 1987, 1988 y 1989), es un caso muy interesante porque resulta muy difícil encuadrarla dentro de un único subgénero del terror, ya que su mezcla de lo fantástico y lo real actúa como una hibridación de diferentes géneros: asesino en serie, terror onírico o exorcismo. Además, la ruptura del sueño americano por culpa de un monstruo vengativo que trunca el destino de los protagonistas es un tema que se refleja tanto esta cinta como otras del momento como *Poltergeist*.

Por su parte, Stephen King era un escritor de terror muy reputado que había publicado un importante número de títulos, entre los que se encontraban *Carrie* (1974), *The Shinning* (*El resplandor*, 1977) y *Christine* (1983). Este aclamado escritor, coincidiendo sus comienzos con la creciente paranoia del satanismo, encontró un gran éxito gracias a que sus “personajes reflejan la ideología del individualismo cuya moralidad es definida exclusivamente en base a la habilidad para luchar contra el mal y conservar la ética frente a las circunstancias sociales inmorales¹⁴⁰” (Magistrale, 1988: 9). Por ello, encontramos un ciclo de películas que estaban basadas en sus libros como *Carrie* (Brian de Palma, 1976), *Christine* (John Carpenter, 1983) o *Children of the Corn* (*Los chicos del maíz*, Fritz Kiersch, 1984).

Por último, el éxito del cine de terror atrajo la atención de directores reputados, que no estaban especializados en este género, pero que les ofrecía un amplio abanico de posibilidades a la experimentación. Es destacable la adaptación de Stanley Kubrick de *The Shinning*, en el año 1980, la cual está considerada como una de las mejores versiones cinematográficas de una obra de Stephen King. Al igual que Kubrick o Brian de Palma, quien tuvo algún acercamiento más a este género, como veremos en uno de los estudios de caso de esta tesis, otros directores decidieron aportar su propia visión al género como demuestra *Cat People* (*El beso de la pantera*, Paul Schrader, 1982).

En conclusión, la década de los ochenta se caracterizó por la popularidad y la comercialización del cine de terror, gracias a la acción conjunta de los grandes estudios y las *mini-majors*. El objetivo de la consecución de beneficios en la industria del cine explica que las descripciones gráficas relajasen su elemento de crítica, en favor del entretenimiento del espectador. La transformación de algunos antagonistas en monstruos culturales vino alimentada, al mismo tiempo, por la aparición de sagas que buscaban explotar al personaje hasta el agotamiento. Asimismo, los propios cambios tecnológicos permitieron que, por un lado, un mayor número de directores *amateurs* participasen en la producción de películas y, por otro, el aumento de que sus

¹⁴⁰ Texto original: “Characters reflect the ideology of individualism in that morality is defined exclusively in terms of one’s own ability to struggle against evil, to remain moral in the face of immoral social circumstances.”

películas fuesen vistas por un mayor número de espectadores gracias a la aparición del vídeo.

3. 6. Conclusiones

El cine estadounidense de terror sufrió profundas transformaciones a causa de los propios cambios de la industria y de las influencias europeas. La obra de Alfred Hitchcock *Psycho* abrió un camino hacia un cine de terror mucho más realista y, a partir de este momento, el terror tendió hacia la descripción cada vez más violenta y detallista. Con el paso del tiempo, el cine de terror seguirá dos circuitos paralelos: la vía comercial, gracias a títulos como *The Exorcist* o *Jaws*, y la industria *underground* e independiente, que plantearía propuestas mucho más críticas con su contemporaneidad. La década de los ochenta se caracterizó por la racionalización y comercialización del terror, a través de la explotación del *slasher* y la aparición de sagas que situaron a los monstruos como iconos pop indiscutibles. Asimismo, existieron asimismo algunos títulos que cuestionaban el *statu quo* y pretendían recuperar la esencia del *American Gothic*, desarrollado en los ochenta.

CAPÍTULO 4: EL ASESINO EN SERIE ESTADOUNIDENSE DENTRO DEL DISCURSO HISTÓRICO-CULTURAL. SU RELATO CINEMATOGRAFÍCO DE TERROR

4. 1. Introducción

El *serial killer* o asesino en serie ha sido el monstruo protagonista de muchas películas de terror desde la segunda mitad del siglo XX. Así, su aparición no puede ser explicada, sin entender su figura como el resultado de un proceso que hundía sus raíces en la propia configuración de la civilización estadounidense. De hecho, la representación de este criminal en la narración cinematográfica se nutre de ciertos conceptos que son inherentes a la cultura estadounidense. Desde el siglo XVII, la secularización afectó a todo el mundo occidental, de tal manera que las ideas religiosas en Norteamérica, enraizadas en el puritanismo, se transformaron en “expresiones de la religión civil en una nación sagrada. Así Norteamérica fue vista como la restauración de la sociedad y la realización de un sueño¹⁴¹” (Wallace, 1985: 8), que permitía al grupo elegido forjarse un destino diferente al del Viejo Mundo. Así, la sociedad estadounidense ensalzó valores como el individualismo o el trabajo a virtudes a las que un ciudadano debía aspirar, mientras que cualquier actividad dirigida al ocio, leída previamente en términos de pecado, debía ser desterrada.

Consecuentemente, el camino predestinado de Estados Unidos a liderar al resto de civilizaciones, requería del sometimiento moral y ético de sus ciudadanos, por lo que, tal y como afirma Richard Pierard, la religión civil habría conseguido que las creencias religiosas fueran trasladadas al plano político y de la historia (Pierard, 2010). De hecho, durante la Guerra Fría, “los nexos entre la moralidad personal y el declive nacional construido sobre una religión basada en el miedo se habían establecido previamente para una batalla

¹⁴¹ Texto original: “Expressions of the civil religion of a sacred nation. Thus America itself was seen as restoration of human society and the realization of dream.”

espiritual entre una América Cristiana y un comunismo ateo¹⁴²” (Moslener, 2015: 77).

La importancia del pecado en la sociedad norteamericana fue esencial para que, desde la gestación de la cultura estadounidense, el asesinato y el crimen violento se convirtiesen en el principal foco de atención para sus habitantes (Abate, 2013). Eventualmente, la mentalidad colectiva acabó estableciendo una jerarquía en los crímenes violentos, cuyo orden ensalzaba al individuo blanco, protestante y anglosajón. Tal y como afirma René L. Bergland:

Cuando los estadounidenses negaron la existencia civil de los que no tenían derecho al voto sin negar su existencia real, éstos fueron contruidos como algo simultáneamente presente y no presente, y confinados al papel espectral en la política estadounidense. No podían votar o presentar demandas. No podían hablar por sí mismos. En cierto sentido, su presencia era negada¹⁴³. (Bergland, 2000: 19)

Así, el asesinato de los indios como medio para la obtención de tierra era entendido de manera diferente al homicidio dentro de la sociedad normativa, el cual se consideraba un acto de rebeldía contra la autoridad divina, sobre todo, en relación a la decisión del criminal sobre la vida y la muerte de los fieles puritanos y un atentado contra el monopolio de la violencia por parte de los estados-nación (Halttunen, 1998), que requería de un castigo ejemplarizante. A finales del siglo XVIII, este tipo de delincuente fue entendido como un pecador, que encarnaba la maldad humana y el pecado original. Sin embargo, con el proceso de secularización, se procedió a la transposición de la categorización del asesino, ya que abandonaban su consideración como “pecadores ilustrativos, que simbolizaban públicamente la depravación innata de la raza entera e invitaba a aquellos presentes a reconocer la corrupción ante sus propios oídos y volver a Cristo; los nuevos asesinos eran extraños morales,

¹⁴² Texto original: “The linkages between personal morality and national decline made by fear-based religion were already well established as a spiritual battle between a Christian American and godless communism.”

¹⁴³ Texto original: “When American denied the civil existence of the disfranchised without denying their actual existence, it constructed them as simultaneously there and not there, and it confined them to a spectral role in American politics. They could not vote or bring lawsuits. They could not speak for themselves. In some basic senses, their presence was denied.”

distintos del camino de la humanidad por su inexplicable otredad moral¹⁴⁴ (Halttunen, 1993: 85).

La progresiva secularización vino acompañada de un proceso de enaltecimiento de las ciencias y el racionalismo. Básicamente, se encumbraba a la ciencia como productora de verdades incuestionable, salvo que un sujeto inserto en el discurso científico tuviese la autoridad necesaria para hacerlo. De esta manera, tal y como afirma Foucault, el discurso de la “verdad” se establece “en una relación circular con sistemas de poder que la producen y sostienen, y para el propósito del poder que lo induce y lo extiende. Un ‘régimen’ de verdad. Este régimen no es meramente ideológico o superestructural; sino una condición de formación y desarrollo del capitalismo¹⁴⁵” (Foucault, 1984: 74). De hecho, la importancia del otro para la construcción de la sociedad normativa encontró un arma en el discurso racional, por su capacidad de asentar diferentes otredades (raciales, de género, económicas, etc.) dentro del propio relato, lo que sirvió para evitar cualquier posibilidad de cuestionamiento por parte de aquellos que estuviesen fuera del discurso.

Finalmente, como hemos podido observar a lo largo del capítulo dedicado a la contextualización del terror que la propia narración de la ficción terrorífica permite el cuestionamiento de todos aquellos elementos que se asumen verdaderos o falsos/irreales o reales/buenos o malos, etc. Su presencia en Estados Unidos desde la fundación de la nación tuvo su relato en el movimiento del *American Gothic* en el arte y la literatura y su posterior expresión cinematográfica. De esta manera, en este proceso de racionalización, las monstruosidades se volvieron cada vez más cercanos a los ciudadanos, hasta el punto en que “operaban a lo largo del capitalismo como

¹⁴⁴ Texto original: “Exemplary sinner, publicly typifying the innate depravity of the entire race and inviting those present to acknowledge the corruption of their own hearts and turn to Christ; the new murderers were moral aliens, set apart from the run of humankind by their inexplicable moral otherness.”

¹⁴⁵ Texto original: “In a circular relation which systems of power which produce and sustain it, and to effect of power which it induces and which extends it. A ‘regime’ of truth. This regime is not merely ideological or superstructural; it was a condition of the formation and development of capitalism.”

fuerzas sociales abrumadoras que ayudaban a crear monstruos tantas veces como creaban individuos ‘normales’¹⁴⁶ (Newitz, 2006: 9).

4. 2. El asesino en serie: aproximación al discurso social en torno a su figura

4. 2. 1. ¿Qué es un asesino en serie? Definición del término

La definición de asesino en serie aparición a finales de la década de los setenta. Robert K. Ressler decidió buscar una definición más adecuada al término que se utilizaba para definir al asesino Sam Berkowitz¹⁴⁷, *strange killings* o asesino de extraños, ya que, en algunos casos, el criminal que cometía asesinatos repetidos durante un periodo de tiempo escogía también a conocidos y, además, para él, era esencial la obsesión del asesino en serie con mejorar el asesinato (Ressler y Shachtman, 1992). Desde su acuñación hasta la actualidad, la definición de asesino en serie ha variado enormemente. La última definición con la que se trabaja es “el ilegal asesinato de dos o más víctimas por el(los) mismo(s) criminal(es), en acontecimientos separados¹⁴⁸” (VV. AA., 2008). Esta definición, aparentemente objetiva, y que podría ser analizada en otra investigación, está muy alejada de lo que se entendió como asesino en serie durante los primeros estadios de su conceptualización. Ronald M. Holmes y James De Burger, en su obra *Serial Murder*, establecían las siguientes características como elementos propios del asesino en serie:

El elemento central es el *homicidio repetitivo*. El asesino en serie mata de nuevo y de nuevo y continuará matando si no es detenido.
El periodo de tiempo debe suponer muchos meses o años.
Los asesinos en serie son individuales con rara excepción.
Las relaciones entre la víctima y el criminal son normalmente de extraños o ligera familiaridad; el asesinato en serie raramente ocurre entre personas fuertemente asociadas.
El asesino en serie está motivado a matar; estos no son crímenes de

¹⁴⁶ Texto original: “They operate alongside capitalism as overwhelming social forces which help to create monsters as often as they create ‘normal’ individuals.”

¹⁴⁷ Sam Berkowitz, conocido como “El Hijo de Sam”, fue un asesino en serie que actuó entre 1976 y 1977, llevándose la vida de seis personas. Mediante una pistola de calibre 44, Sam disparó desde la distancia a sus víctimas, lo que desembocó en un pánico a poder ser asesinado por un extraño.

¹⁴⁸ Texto original: “The unlawful killing of two or more victims by the same offender(s), in separate events.”

pasión en el sentido convencional ni ellos se originan de la precipitación de la víctima.

Los motivos claros y aparentes son generalmente insuficientes, debido al frecuente asalto de extraños de este crimen. Pero hay sistemas de motivo intrínsecos -típicamente no racionales- que se originan dentro del individuo; gobiernan y estructuran el comportamiento homicida del asesino en serie. Estos sistemas de motivos no reflejan ordinariamente pasión ni ganancia personal ni tendencias a sacar beneficio. Un asesino como 'Pittsburgh Phil' Strauss, golpeó a un hombre para Murder, Inc., que operaba desde una fuente extrínseca de acción, lo que no debiera ser categorizado como verdadero asesino en serie a pesar de su record atribuido de cerca de cien homicidios¹⁴⁹. (Holmes y De Burger, 1988: 18-19)

Según esta descripción, el asesino en serie es aquel individuo que necesita matar para saciar un deseo irrefrenable. Tal concepción, la cual ha sido demostrada como errónea en posteriores informes del FBI (VV. AA., 2008, 2014), responde a la esencia misma del capitalismo y a "un principio *normativo* de entretenimiento y rentabilidad hedonísticos, en términos de una forzada instrumentalización, la cual está indexada al código y a las normas de una sociedad de producción y consumo dirigido¹⁵⁰" (Baudrillard, 1998: 131). En otras palabras, el asesino en serie sería el reflejo monstruoso de la reafirmación del individuo frente a la alienación del capitalismo.

La carencia de empatía que demuestra su personalidad desembocó en una vinculación con la figura del psicópata, cuyo término fue conceptualizado como un trastorno de la personalidad o psicológico, hacia principios del siglo XIX, aunque anteriormente había sido atribuido a explicaciones sobrenaturales (Molero Moreno y Esteban Martínez, 1996). En líneas generales, se puede

¹⁴⁹ Texto original: "The central element is *repetitive homicide*. The serial murderer kills again and again and will continue to kill if not prevented it. The time span may involve many months or years.

Serial murders are one-on-one with but rare exception.

Relationships between victim and perpetrator is usually that of stranger or slight acquaintance; serial murder seldom occurs among strongly affiliated persons.

The serial murderer is motivated to kill; these are not crimes of passion in the conventional sense nor do they stem from victim precipitation.

Apparent and clear-cut motives are typically lacking in many serial murders, due to the frequent stranger-perpetration of this crime. But there are *intrinsic* motive systems -typically nonrational- that originate within the individual; they govern and structure the serial killer's homicidal behavior. These motive systems ordinarily reflect neither passion nor personal gain nor profit tendencies. A killer such as 'Pittsburgh Phil' Strauss, hit man for Murder, Inc., who operated from an *extrinsic* source of action, would not be labeled as a true serial murderer despite his attributed records of nearly one hundred homicides."

¹⁵⁰ Texto original: "A *normative* principle of enjoyment and hedonistic profitability, in terms of an enforced instrumentality, that is indexed to the code and the norms of a society of production and managed consumption."

afirmar que un psicópata es un individuo asocial, impulsivo, con un gran encanto, y que carece de culpa y empatía por los otros. Su habilidad para comportarse como individuo normal es lo que despierta la alarma social, ya que, en palabras de William y Joan McCord, una figura como el político y militar nazi Hermann Goering, clasificado como psicópata, “ilustra una aterradora posibilidad: con suerte y en las adecuadas condiciones políticas y sociales, un psicópata puede llegar a controlar el destino de una nación” (McCord y McCord, 1966: 61).

El asesino en serie, al igual que el psicópata, posee la misma capacidad de ocultamiento, que incide en la preocupación por la privacidad, un nicho sagrado para el americano, como un elemento perturbador. La conversión de este criminal en otredad se consiguió gracias a la incomprensión de sus actos por parte de la sociedad, que lo codificó en términos de irracionalidad y barbarie. La propia existencia de un individuo que disfruta con placeres salvajes cuestiona la esencia misma de la modernidad, hecho que requiere de la reconstrucción del asesino en serie como un individuo fuera de los márgenes de la sociedad.

Desde el punto de vista criminológico, la categoría de asesino en serie fue dividida en diferentes tipologías debido a que “a finales de los setenta, la Unidad de Ciencias del Comportamiento había acumulado una larga experiencia para evaluar este tipo de crímenes¹⁵¹” (Ressler y Shachtman, 1992: 137). En primer lugar, se distinguió entre los asesinos organizados y los desorganizados. El primero de ellos, el asesino organizado, es el que demuestra más inteligencia, ya que atrae a desconocidos con trucos y engaños. En cambio, el asesino desorganizado no elige a sus víctimas de manera lógica y comete errores debido a su despreocupación (Ressler, 2005). En todos los casos, la fantasía se sitúa como uno de los motivos centrales para explicar los actos delictivos de estos individuos:

El asesinato es compensatorio en la fantasía del asesino. Debido a que estos delincuentes creen que están autorizados a hacer lo que quieran y a que viven en un mundo injusto, la fantasía emerge como una vía de escape importante y un lugar en el que expresar la

¹⁵¹ Texto original: “By the late 1970s, the Behavioral Sciences Unit had accumulated a large amount of experience in assessing these sort of crimes.”

emoción y el control sobre otros seres humanos. La preferencia por la fantasía y su centralidad en la vida de estos hombres la señala como una realidad privada y poderosa¹⁵². (Ressler, Burgess y Douglas, 1988: 34)

Dos ideas que remarca este texto son la fantasía y la autoridad como medios para ejercer el control absoluto sobre sus víctimas¹⁵³. La capacidad que posee este individuo para atacar a la sensación de seguridad ciudadana cuestiona el monopolio de la violencia estatal, que se asienta sobre la base de la seguridad nacional. Al igual que el terrorista (Waller, 2010), la posibilidad de que un individuo corriente se arrogue la capacidad de usar este poder en favor de sus fantasías individuales, descubre el cuestionamiento de dicho principio, por un lado, y pone en peligro la estabilidad social, por otro, ya que cualquier ciudadano, dentro de la normalidad, se puede convertir en víctima potencial de un asesinato indiscriminado e injustificado. Existe, además, otro aspecto esencial de este tipo de delincuente:

Por definición un asesino en serie es un criminal exitoso. Cuantas más veces es capaz de huir con un delito particular, mejor capacitado estará para redefinir su modus operandi (MO) y así continuar huyendo con el mismo crimen. En cualquier caso, esto debe ser porque el delincuente tiene una inteligencia superior a la media, a pesar de que su rendimiento sea bajo. Muchos asesinos en serie, particularmente los de la variedad organizada, son razonablemente brillantes. Aunque el éxito para evitar la detección y la captura, pueden también ser debidos a la cantidad obsesiva de tiempo y energía que el delincuente invierte fantaseando, planeando y evaluando el crimen¹⁵⁴. (Douglas, Burgess, Burgess y Ressler, 2013: 481)

El elemento clave de este párrafo es el éxito del asesino en serie, que consigue gracias a su abrumadora inteligencia y a la importancia obsesiva de

¹⁵² Texto original: "Murder is compensatory in the fantasy world of the murderer. Because these offenders believe they are entitled to whatever they want and that they live in an unjust world, fantasy emerges as an important escape and a place in which to express emotion and control regarding other human beings. The preference for fantasy and its centrality in the life of these men marks it as a private and powerful reality."

¹⁵³ En el texto original, podemos observar como dice "entitled", que quiere decir "dar el derecho a alguien, conceder la autoridad, etc."

¹⁵⁴ Texto original: "By definition a serial criminal is a successful criminal. The more times he is able to get away with a particular offense, the better able he will be to refine his modus operandi (MO) to continue getting away with the same crime. In any given case, this may be because the offender is above average in intelligence, despite his records of underachievement. Many serial offenders, particularly of the organized variety, are reasonably bright. But success at avoiding detection and capture can also be due to the obsessive amount of time and energy the offender puts into fantasizing, planning, and evaluating the crime."

hacer realidad su fantasía. Por una parte, el triunfo es el resultado del esfuerzo que ha empleado en la realización de su crimen y, por otra, dicha victoria se presenta como un aspecto terrorífico, ya que prueba la habilidad de este individuo para continuar cometiendo asesinatos sin ser capturado. En consecuencia, el asesino en serie es exitoso, gracias, por un lado, a su capacidad para acabar con las víctimas que escoge y, por otro, al esfuerzo y tiempo que dedica al homicidio, el cual parece no responder a ningún motivo aparente, lo que le permite encubrir su auténtica personalidad frente al resto de la sociedad.

Desde el punto de vista de las mentalidades colectivas, esta figura acabó presentándose como el monstruo más peligroso debido al poder que posee, ya que “la brutalidad del subalterno inculto puede ser entendida -es un signo de su ignorancia- pero la brutalidad del hombre cultivado supuestamente contradice la fundación más importante en que el propio proyecto completo civilizador de la Ilustración implica¹⁵⁵” (Martín Alegre, 1996: 371). De hecho, como veremos en *Psycho* y en *Dressed to Kill*, por ejemplo, existe una distancia abismal entre la descripción del asesino en serie rural y el asesino en serie urbano, lo que responde a la jerarquía señalada por Sara Martín Alegre.

4. 2. 2. Historia del ascenso de la psicología como ciencia en Estados Unidos y su relación con la investigación del asesino en serie

La Ilustración fue un periodo que dio un salto hacia la racionalización y que encerró al mundo dentro de los límites del discurso científico y del conocimiento humano. La locura, inicialmente atribuida a la actuación del maligno, sufrió también un giro en su tratamiento, ya que pasó a considerarse otra enfermedad dentro del catálogo gnoseológico, cuyas causas se constreñían a la lógica y escapaban de razones sobrenaturales. De esta manera, comenzaron a aparecer una serie de autoridades que sirvieron a la

¹⁵⁵ Texto original: “The brutality of the uneducated underling can be understood -it is but a sign of his ignorance- but the brutality of the cultured man seemingly contradicts the most important foundation on which the whole civilising project of the Enlightenment lies.”

justificación de la psiquiatría y la psicología como medios para controlar la irracionalidad del loco:

A medida que el positivismo se impone a través de la medicina y la psiquiatría, esta práctica se convierte en más y más oscura, el poder del psiquiatra más y más milagroso, y la pareja doctor-paciente se adentra en un mundo extraño. A los ojos del paciente, el doctor se convierte en un taumaturgo; la autoridad que se le ha concedido se basa en el orden y la moralidad, y la familia se lo ha otorgado; todo ello es porque él es un doctor que es concebido para poseer estos poderes¹⁵⁶. (Foucault, 1988: 275)

La psicología empezó a cobrar importancia a nivel popular en la década de los cincuenta en Estados Unidos como respuesta a algunos problemas de comportamiento y de trastorno mental en ciertos individuos o grupos sociales, como fue el caso de las mujeres de clase media, que revelaron sufrir problemas de ansiedad sexual, depresión, etc. (Friedan, 1997). La concepción racionalista de la psicología y la psiquiatría como ciencias que estudian los procesos de la mente, las situó en los únicos métodos posibles para solventar dichos conflictos. En este sentido, los periódicos y las revistas jugaron un papel clave para conseguir que esta ciencia representase “un nuevo tipo de autoridad, una que parecía tratar ignorando todo lo que los padres debían decirte¹⁵⁷” (Hines, 1986: 27-28). Así, la creencia de que la psicología y la psiquiatría eran las únicas metodologías o ciencias que podían tratar, e incluso curar, los trastornos mentales, fue estableciéndose en el discurso dominante.

En este sentido, los diagnósticos del psiquiatra, considerado un científico en el más estricto sentido de la palabra, se convirtieron en una verdad incuestionable hasta el punto en que, durante los sesenta y setenta:

Las personas con diversos problemas emocionales y de conducta - algunos ansiosos, algunos morbosamente depresivos, algunos hostiles, algunos atribuidos a extrañas nociones y pensamientos bizarros- fueron regularmente canalizadas en una categoría de

¹⁵⁶ Texto original: “As positivism imposes itself upon medicine and psychiatry, this practice becomes more and more obscure, the psychiatrist’s power more and more miraculous, and the doctor-patient couple sinks deeper into a strange world. In the patient’s eyes, the doctor becomes a thaumaturge; the authority he has borrowed from order, morality, and the family now seems to derive from himself; it is because he is a doctor that he is believed to possess these powers.”

¹⁵⁷ Texto original: “A whole new kind of authority, one which seemed to counsel ignoring everything your parents might tell you.”

diagnóstico única, esquizofrenia, y después tratados con neurolépticos. [...] La medicina estadounidense, en esencia, había desarrollado un proceso para inventar 'esquizofrénicos' entre un problemático elenco de personas, con negros y pobres mayormente en riesgo de ser considerados¹⁵⁸. (Whitaker, 2002: 174)

Lo que esta cita evidencia es la intocabilidad del discurso psiquiátrico y psicológico, debido al ensalzamiento de las conclusiones de los expertos como relatos incuestionables, cuya infalibilidad residía en su autoridad (estudios, experiencia, posición en una institución psiquiátrica, etc.) y, por tanto, le otorgaba la capacidad de decidir la normalidad y la anormalidad.

Por su parte, la Agencia Federal de Investigación (*Federal Bureau of Investigation*, FBI) se creó en 1908, con el objetivo de que el Departamento de Justicia de Estados Unidos tuviese en su poder a un grupo de investigadores que centrarían su atención en algunos casos de especial relevancia. De esta manera, la historia del cuerpo y los diferentes casos que ha investigado, como el espionaje, el sabotaje, los derechos civiles, el crimen organizado, etc., responden a las problemáticas propias del contexto cercano.

La década de los setenta fue fundamental para la evolución del discurso del asesino en serie por la aparición de algunos agentes, como Howard Teten o Robert Ressler, los cuales, interesados en las posibilidades de la psicología y la psiquiatría, empezaron a aplicar estos conocimientos en la investigación de criminales violentos. En 1972 se crearon, por un lado, la universidad en Quántico, para la formación de agentes y, por otro, la Unidad de Ciencias del Comportamiento (*Behavioral Science Unit*), posteriormente llamada Unidad de Análisis del Comportamiento (*Behavioral Analysis Unit*), con el objetivo de modelar la ciencia de investigación para el establecimiento de patrones de comportamiento (FBI, 2013). Con el paso del tiempo, el desarrollo de esta unidad alcanzó tal importancia que:

Durante los ochenta, el concepto de análisis investigador criminal fue madurando hacia una herramienta investigadora funcional para

¹⁵⁸ Texto original: "People with widely disparate emotional and behavior problems -some anxious, some morbidly depressed, some hostile, and some afflicted with odd notion and bizarre thoughts -were regularly funneled into a single diagnostic category, schizophrenia, and then treated with neuroleptics. [...] American medicine, in essence, had developed a process for minting 'schizophrenics' from a trouble cast of people, with blacks and the poor most at risk of being so transformed."

identificar a los criminales y a sus futuras acciones mediante el estudio de sus comportamientos, personalidades, y características físicas. Por consiguiente, en julio de 1984, la Agencia abrió el Centro Nacional de Análisis de Crimen Violento (NCAVC) en el campus de la Academia del FBI para proveer servicios de perfiles criminales psicológicos para policía estatal y local por primera vez¹⁵⁹. (FBI, 2008b)

La violencia criminal sin sentido fue una preocupación cada vez mayor, que tuvo su traducción en la creación de unidades especializadas en el comportamiento de criminales, clasificados como “asesinos en serie”. La necesidad de entender los actos tan atroces de estos homicidas explica la creación del NCAVC, ya que su misión primordial es crear una base de datos que facilite información específica sobre los crímenes inusuales o repetitivos a las agencias competentes, en favor de un funcionamiento más coordinado. Así, “la investigación NCAVC está diseñada para obtener conocimiento de los procesos de pensamiento criminales, las motivaciones y los comportamientos. Los descubrimientos son perfeccionados a través de técnicas de investigación innovadoras que mejoran la efectividad de los cuerpos policiales contra los violentos criminales¹⁶⁰” (FBI, 2008a).

Desde mediados de la década de los setenta, al tiempo que se iban creando estas divisiones dentro del FBI, la retórica de la decadencia fue adquiriendo cada vez más fuerza en una sociedad que se veía abocada a la decadencia. Richard Nixon y Ronald Reagan fueron dos presidentes que personificaron el creciente éxito de dicho discurso, con su interés por la vuelta a los valores tradicional de un Estados Unidos fuerte. En este sentido, el incremento de la violencia no institucional (asesinatos políticos, mayor criminalidad en las ciudades, etc.) no fue explicado por ninguno de los dos presidentes, en favor de obviar un cuestionamiento significativo de los problemas sociales. Mientras tanto, en el campo de la investigación, el FBI aumentó sus ámbitos de actuación con el objetivo de capturar a los individuos o

¹⁵⁹ Texto original: “By the 1980s, the concept of criminal investigative analysis was maturing into a full-fledged investigative tool for identifying criminals and their future actions by studying their behaviors, personalities, and physical traits. Accordingly, in July 1984, the Bureau opened the National Center for the Analysis of Violent Crime (NCAVC) on the campus of the FBI Academy to provide sophisticated criminal profiling services to state and local police for the first time.”

¹⁶⁰ Texto original: “NCAVC research is designed to gain insight into criminal thought processes, motivations, and behaviors. Research findings are refined into innovative investigative techniques that improve law enforcement's effectiveness against violent criminals.”

grupos, que eran responsabilizados de estar “sembrando el miedo y la violencia en las comunidades¹⁶¹” (FBI, 2008a). En este sentido, el informe que sacaron sobre el VICAP o Programa de Aprehensión de Criminales Violentos (*Violent Criminal Apprehension Program*), el cual había sido creado en 1985, expresa la preocupación por la violencia reinante en la explicación de los objetivos de la unidad:

A diferencia de otras disciplinas preocupadas por la violencia humana, los cuerpos de seguridad no buscan explicar, como primer objetivo, las acciones de los criminales violentos. En su lugar, su tarea es determinar la identidad del criminal basado en lo que sabemos de sus acciones. Descritas por un autor como una emisión de señales durante el proceso de un crimen, el criminal debe ser identificado tan rápido como sea posible para prevenir una violencia mayor. [...] El perfil criminal es una herramienta de los cuerpos de seguridad que debe usarse para combinar los resultados de los estudios en otras disciplinas con más técnicas tradicionales en un esfuerzo para combatir el crimen violento¹⁶². (VV. AA, 1986: 9)

En medio de este contexto, Robert K. Ressler, un agente que trabajaba dentro de la BSU, acuñó el término “asesino en serie”, el cual vino a sustituir conceptos como “asesino de extraños” (*stranger murderer*), por la creencia de que los asesinos que cometían homicidios repetidamente, no conocían a las víctimas (Ressler y Shachtman, 1997). Para este agente, como hemos comentado previamente, el término parecía inadecuado, ya que, en algunos casos, estos asesinos sí que conocían a la víctima. Así, Ressler decidió cambiar el nombre, influido por la conceptualización británica de “crímenes en serie” y por la sensación que quedaba en el espectador tras ver una entrega de una serie cinematográfica:

Cada semana, estás tentado a volver a ver otro episodio, porque el final queda en suspense. En términos dramáticos, esto no era un final satisfactorio, porque incrementaba, no disminuía la tensión. La misma insatisfacción ocurre en las mentes de los asesinos en serie. El propio acto de matar deja al asesino a medias, porque no es tan

¹⁶¹ Texto original: “Sowing fear and violence in communities.”

¹⁶² Texto original: “Unlike other disciplines concerned with human violence, law enforcement does not, as a primary objective, seek to explain the actions of a violent offender. Instead, its task is to ascertain the identity of the offender based on what is known of his actions. Described by one author as an emitter of signals during commissions of a crime, the criminal must be identified as quickly as possible to prevent further violence. [...] Criminal profiling is a tool of law enforcement may use to combine the results of studies in other disciplines with more traditional techniques in an effort to combat violent crime.”

perfecto como en su fantasía. Cuando el fantasma es dejado hundiéndose en arenas movedizas, el espectador tiene que volver a la semana siguiente para ver como el héroe sale de la dificultad. Después de un asesinato, el asesino en serie piensa cómo puede ser mejorado el crimen¹⁶³. (Ressler y Shachtman, 1992: 35)

La inclusión de este término en el lenguaje científico, y su posterior popularización, ayudó a la asociación y creación de significados en torno a esta figura. Es importante tener en cuenta que un concepto, en tanto que lenguaje, se configura en torno a “significados sociales [que] se forman y se reproducen, identidades sociales [que] se modelan, y hechos sociales [que] son asegurados¹⁶⁴” (Tonkiss, 2004: 373). De este modo, cuando un criminal era categorizado como asesino en serie, su figura quedaba impregnada de características como el asesinato repetido, la desviación moral, el quebrantamiento de la ley, etc.

La humanidad de estos individuos quedó diluida en favor de su cosificación y deshumanización, lo que, unido a la inclusión en esta categoría de criminales tan dispares como Jack el Destripador, Henry Howard Holmes o Ted Bundy, tuvo como resultado que los delitos fueran la única expresión de su existencia. La privación de sus características humanas permitió que, como veremos más adelante, desde el punto de vista popular, el asesino en serie pasase a convertirse en un monstruo, cuyo relato se fue alimentando de una serie de clichés y tópicos creados por ciertas fuentes populares como el cine de terror. Al fin y al cabo, como afirma Alzena Macdonald, “el asesino en serie, entonces, es un constructo discursivo; una figura que ha sido cosificada en la cultura popular¹⁶⁵” (Macdonald, 2013a: 2).

Además de la propia evolución lingüística, la sensación de inseguridad y el miedo paranoico que existían en Estados Unidos se traducían en un relato

¹⁶³ Texto original: “Each week, you’d be lured back to see another episode, because at the end of each one there was a cliff-hanger. In dramatic terms, this wasn’t a satisfactory ending, because it increased, not lessened the tension. The same dissatisfaction occurs in the minds of serial killers. The very act of killing leaves the murderer hanging, because it isn’t as perfect as fantasy. When the Phantom is left sinking in the quicksand, the viewer has to come back next week to see how the hero gets out of difficulty. After a murder, the serial murderer thinks of how the crime could have been bettered.”

¹⁶⁴ Texto original: “Social meaning [which] are formed and reproduced, social identities [which] are shaped, and social facts [which] are secured.”

¹⁶⁵ Texto original: “The serial killer, then, is a discursive construct; a figure that has been reified in popular culture.”

apocalíptico y de castigo divino. De esta manera, el asesino en serie servía como la personificación más acorde a dicho relato, cuya figura estaba rodeada de otros peligros sociales que eran leídos en los mismos términos, como es el caso del satanismo, que simbolizaba el peligro de las fuerzas oscuras que acechaban Estados Unidos para acabar con su misión divina.

4. 2. 3. La transformación de los medios de comunicación y su relación con el asesino en serie

Desde mediados de los cincuenta, la televisión se instaló en los hogares como un elemento fundamental. La guerra de Vietnam reafirmó la importancia de su figura gracias al papel que jugó en la transmisión de noticias:

Las características de la guerra misma y las nuevas tecnologías prácticamente dejaron obsoleto cualquier tipo de censura conocida hasta ese momento. Como resultado, la Guerra en toda su crudeza llegaba libremente a los periódicos, al público de todo tipo a través de la televisión. Los muertos caían encima de la mesa del comedor a través de los periódicos o en la sala de estar por medio de la televisión todos los días y a todas horas: fue el 'efecto Vietnam'. (Vidal Coy, 2010: 135)

En este sentido, es importante señalar que los programas de noticias de televisión, al igual que había sucedido con los periódicos, adquirieron una consideración de información fiable y objetiva. Además, la mayor rapidez e inmediatez en la transmisión de noticias y las imágenes en movimiento, que aportaban aún más realismo a la noticia que se estaba ofreciendo, permitieron reforzar dicha idea por la captación casi inmediata de la realidad en movimiento. En 1975 surgió la televisión por cable y con ella la aparición de ciertos canales que requerían de una suscripción para acceder a sus contenidos, entre los que se encontraban la HBO, la MTV, etc. (Spigel y Curtin, 1997). Dos años más tarde, las restricciones de la Comisión Federal de Comunicaciones (FCC) fueron anuladas, gracias a la sentencia del Tribunal Supremo, lo que les permitió ofrecer un contenido distintivo del resto de cadenas.

Desde el ámbito de la prensa escrita, se produjo una metamorfosis que fue determinante en la transformación de las noticias hacia el sensacionalismo

y el entretenimiento. La prensa estadounidense dividía sus espacios entre los periódicos de distribución local y estatal y aquellos destinados al ámbito nacional. Desde la década de los cincuenta, los periódicos locales fueron agregándose a grandes cadenas o grupos corporativos, que les permitió alcanzar el estatus nacional y, consecuentemente, el sensacionalismo de algunas noticias locales acabó trasladándose también. Todo ello, unido al interés que despertaban importantes casos de asesinatos en serie, son algunas de las razones que nos ayudan a entender la importancia que adquirió el asesino en serie, incluso antes de poseer su terminología, como monstruo estadounidense (Jenkins, 1992). Existió, además, un proceso muy similar al del satanismo en la validación consensuada de la realidad, en el sentido en que mucha de la información que se otorgaba se basaba en la rumorología:

Artículos de periódico, programas de entrevistas de TV, películas de terror e historias folclóricas proveían de una explicación plausible. [...] Estas historias son incorporadas al rumor local y se convierten en rumores persistentes. [...] Los rumores ganan credibilidad, como los rumores hacen normalmente, porque son repetidos tan a menudo que 'todo el mundo' habla para decir que son verdad¹⁶⁶. (Victor, 1993: 60)

Por tanto, la realidad quedó mediatizada por el sensacionalismo y por la “verdadera” narración del asesino en serie. El creciente interés por los asesinatos en serie, que se comportaban como individuos normales que ocultaban una enorme maldad, sucedió al tiempo en que los soldados americanos mostraban auténticas conductas psicopáticas en Vietnam:

La impresionante revelación de tal depredación y depravación podía ser llevada a cabo como parte del procedimiento militar ordinario estadounidense que extendía la atrocidad, el sadismo, y expresaba el horror en nuestra puerta. La provincia anterior del otro demonizado, más recientemente los nazis y otros europeos ‘degradados’ en la Segunda Guerra mundial, era ahora reconocimiento de que también pasaba en el territorio americano¹⁶⁷. (Murley, 2008: 155)

¹⁶⁶ Texto original: “Newspaper articles, TV talk shows, horror movies, and folklore stories provide a plausible explanation. [...] These stories are incorporated into local gossip and become persistent rumors. [...] Rumors gain credibility, as rumors usually do, because they are repeated so often that ‘everyone’ people talk to say that they are true.”

¹⁶⁷ Texto original: “The stunning revelation that such depredation and depravities could be carried out as part of ordinary American military procedure laid atrocity, sadism, and blunt horror

La falta de comprensión del asesino en serie respondía a razones muy similares a la incompreensión del nazi, en el sentido en que, individuos normales, nacidos en una civilización racional y avanzada, demostraban un comportamiento totalmente bárbarico. El Nazismo era un sistema político e ideológico leído en términos de degradación cultural, cuya idea estaba muy vinculada al sentimiento de apocalipsis que se comenzó a vivir tras la crisis del petróleo y la derrota estadounidense en la Guerra de Vietnam. De hecho, la importancia de conocer las causas de esa violencia irracional interna era esencial para evitar la desviación de la senda divina que debía seguir la cultura estadounidense.

En consecuencia, la asociación entre asesino en serie y decadencia estaba asociada a la concepción del Nazismo como evidencia de la degradación-barbarie cultural, un hecho que se mostraba también en las acciones de los soldados americanos. La búsqueda de respuestas racionales a este hecho y el creciente sensacionalismo en los medios de comunicación, explica la aparición de los pseudoexpertos (*talking heads*), que eran entendidos como unos individuos que se atribuían la categoría de expertos y establecían un discurso basado en especulaciones, mitos y desinformaciones en torno a esta figura:

Suelen especular sobre los motivos de los asesinatos y las posibles características del criminal. Tales afirmaciones pueden desinformar al público y elevar los miedos en una comunidad. Pueden contribuir a desconfiar y a una falta de confianza en las autoridades y más importante, puede influir en los grupos de potenciales jurados. Estas afirmaciones pueden asimismo impactar en el comportamiento del asesino en serie, porque es improbable que un criminal discrimine entre un pseudoexperto y un oficial de policía envuelto activamente en un caso. [...] Cuando los criminales son retados por las afirmaciones o comentarios despectivos hechos en los medios, ellos pueden destruir las evidencias, o más trágicamente, reaccionar violentamente¹⁶⁸. (Morton y Hilts, 2008)

on our doorstep. The former province of demonized other, most recently Nazis and other 'degraded' European in World War II, was now recognized as American territory as well."

¹⁶⁸ Texto original: "They often speculate on the motive for the murders and the possible characteristics of the offender. Such statements can misinform the public and may heighten fears in a community. They may contribute to mistrust and a lack of confidence in law enforcement and, more importantly, may taint potential jury pools. These statements may also impact the behavior of the serial murderer, because it is unlikely that an offender discriminates between a talking head and a law enforcement official actively involved in the case. [...] When

Los mitos, por tanto, se fueron reconstruyendo a través de estas figuras que adoptaron una posición intermedia en el discurso. Al mismo tiempo, las imágenes más realistas y gráficas que aparecían en la televisión y en el cine, servían para alimentar la imaginación de la audiencia. El paso del tiempo agudizó el énfasis de la televisión en la violencia o el sexo, hasta el punto de que los programas de recreación como *America's Most Wanted* (Fox, 1988-2012), que comenzó su emisión en 1988, ayudaron a la posterior ficcionalización del discurso en torno al asesino en serie. La figura de los pseudoexpertos, vino acompañada de un tipo de semi-documentales que se centraban en los crímenes de este tipo de delincuente, y que se conoce con el nombre de *true crime fiction*.

El *true crime fiction* tuvo su reflejo en revistas, libros y películas, además de la televisión. En ellos, la personalidad del asesino y sus crímenes eran los focos de atención, cuyos detalles incidían, al mismo tiempo, en la aberración de su existencia. El caso más claro en la narración escrita fue *Helter Skelter* (Bugliosi, 1994), que describió a Charles Manson con un hombre que poseía una capacidad de manipulación absoluta sobre las mujeres que compusieron "la Familia"¹⁶⁹, aunque, tal y como afirma Jean Murley, en este caso, la descripción responde a las ansiedades propias del momento, es decir, "el miedo hacia las mujeres fuertes, y hacia todas aquellas que estaban volviéndose fuertes con el creciente movimiento feminista, un miedo a la pérdida de control sobre los adultos jóvenes, y un miedo a las drogas que abrían la mente y a la sexualidad abierta"¹⁷⁰ (Murley, 2008: 68).

Así, el discurso que emanaba de ambas fuentes, el *true crime fiction* y los pseudoexpertos, resaltaba la monstruosidad como característica fundamental de estos criminales. De esta manera, la humanidad del asesino quedaba totalmente negada en la retórica (Ingebretsen, 1998), consiguiendo que la autoridad punitiva y coercitiva se concibiese como la única herramienta posible para destruir a esta amenaza social. Los cambios sociales que se

offenders are challenged by statements or derogatory comments made in the media, they may destroy evidence, or more tragically, react violently."

¹⁶⁹ La familia Manson es el término utilizado para referirse al grupo liderado por Charles Manson en California, previamente a los asesinatos Tate-LaBianca en 1969.

¹⁷⁰ Texto original: "The fear of strong women, and of all women becoming stronger with the growing feminist movement, a fear of a loss control over young adult, and a fear of mind-expanding drugs and open sexuality."

fueron produciendo, como hemos comentado previamente, dieron paso a la generación de un conservadurismo, que situaba los problemas sociales como el resultado de la desviación moral.

Así, el asesino en serie era leído como una desviación de la normalidad, que lo situaba fuera de sus límites, cuya única manera de acabar con él era castigarlo y mantenerlo aislado. De hecho, las diferentes narrativas culturales sirvieron para generalizar y asentar esas ideas en la sociedad. En este sentido, previamente a la aparición de su término, las características distintivas del asesino en serie se habían ido construyendo previamente en las fuentes populares. Por ello, la aparición del término solo visibilizó un enemigo que ya estaba siendo creando, de tal modo que, desde el principio, su figura “estuvo envuelta en una guerra por representantes de la sociedad sana contra monstruos criminales semi-humanos¹⁷¹” (Jenkins, 1994: 78). Finalmente, los medios de comunicación siguieron retroalimentando los mitos en torno a estas creencias, lo que sirvió para popular el discurso de asesino en serie como monstruo diferente, cuya peligrosidad se exploró en espacios como el terror cinematográfico.

4. 3. El asesino en serie: aproximación al discurso cinematográfico del género de terror

4. 3. 1. Evolución histórica del asesino en serie en el terror

El cine postclásico de terror se había centrado fundamentalmente en aquellos temores más visibles como era el comunismo, el cual aparecía encarnado en la figura del extraterrestre. La propia evolución histórica y el agotamiento de las fórmulas dieron paso a la figura del monstruo humano como central en el género de terror. A pesar de que no había aparecido el término, el asesino que repetía homicidios a lo largo del tiempo acabó siendo el antagonista central en el mismo género. Así, el subgénero de asesinos en serie nació con Alfred Hitchcock, quien “acerca el monstruo a nuestra realidad diaria. Basada en la historia del asesino norteamericano Edward Gein, *Psycho* expone

¹⁷¹ Texto original: “Involves a war by representatives of normal society against semi-human criminal monsters.”

la fragilidad de las fronteras entre lo sano y lo malvado y revela que la ilusión norteamericana de haber construido una sociedad moral y segura no era más que eso: una ilusión” (Cuéllar, 2008: 238). Así, esta historia basada en un caso real trasladó el terror a los límites de la realidad, lo que se tradujo en un gran éxito de audiencia y, con ello, la aparición de títulos posteriores que imitaban esta fórmula.

La década de los sesenta comenzó la andadura de este género con tres tipologías fundamentales según el visionado que hemos realizado en esta investigación. La primera de ellas está compuesta de películas basadas en asesinos en serie reales, entre cuyos títulos podemos encontrar *The Boston Strangler* o *Los asesinos de la luna de miel* (*The Honeymoon Killers*, Leonard Castle, 1969), que está basada en Marta Beck y Raymond Fernández¹⁷². La tendencia de reflejar a criminales reales en la ficción cinematográfica es debida, en parte, a que las técnicas documentales fueron exportadas a la ficción, de tal manera que la experimentación comenzó a ser más habitual. Por otro lado, la búsqueda de realismo de las producciones cinematográficas de esta década (Monaco, 2001) encontró un nicho fundamental en las producciones basadas en los actos de delincuentes reales, que representaban la encarnación de una violencia cada vez más palpable.

La segunda tendencia se compone de películas que siguen la fórmula de *Psycho*, donde la represión sexual o las relaciones familiares disfuncionales sirven como explicación a la locura. *El estrangulador de mujeres* (*The Strangler*, Burt Topper, 1964) y *Mundo depravados* (Herb Jeffries, 1967) son dos ejemplos que ilustran esta tendencia. Así, se sitúa al ser humano como un monstruo terrorífico que esconde la otredad dentro de las fronteras de su cuerpo, cuya explicación, tal y como afirman Steve Neale, atiende a lo siguiente:

El horror, diferente al proyectado en un monstruo y tan distanciado y externalizado, es ahora encarnado en el propio ‘hombre’. Tal fuente de horror no requiere de explicación supernatural o pseudocientífica sino psicológica, y representa una respuesta a la escalada de

¹⁷² Estos dos individuos, conocidos como “los Asesinos del Corazón Solitario”, engañaron y asesinaron a más de cuatro mujeres. Fueron detenidos en 1949 y ajusticiados dos años después.

violencia, asesinatos en masas y el asesinato de Kennedy a principios de los sesenta¹⁷³. (Neale, 1999: 196)

Asimismo, la expansión de la psicología y la psiquiatría comenzó a influir en la concepción del monstruo como amenaza dentro de la sociedad, debido a la represión de la violencia que se desataba durante los conflictos bélicos.

Frente a estas dos tendencias previas de humanización del monstruo, pervivió la tendencia de explicar al asesino en serie mediante un discurso sobrenatural, como es el caso de los fantasmas de *Two Thousand Maniacs*, o el magistrado Simon Cordier (Vincent Price), poseído por el Horla, en *Diary of a Madman* (*Diario de un loco*, Reginald Le Borg, 1963), adaptación de un relato de Guy de Maupassant. Este conjunto de películas refleja el interés que habían mostrado los estadounidenses por lo sobrenatural, una característica que había permanecido desde el nacimiento de esta civilización. De hecho, el elemento sobrenatural era entendido como una presencia diabólica que buscaba amenazar el destino estadounidense (Booker, 2009). De esta manera, la criminalidad de los monstruos de películas como *Hands of a Stranger* (Newton Arnold, 1962), atribuían la responsabilidad de sus actos al mal exterior, evitando cualquier tipo de responsabilidad del individuo.

La década de los setenta se caracterizó por la elaboración de un discurso realista en torno al subgénero de asesinos en serie, que situaban la acción en el Estados Unidos contemporáneo. Por ello, los *biopics* de asesinos en serie y aquellos títulos que seguían la fórmula de *Psicosis* fueron ganando terreno a la tendencia sobrenatural durante la primera mitad de la década fundamentalmente. La ruptura con el sistema de estudios había otorgado mayor libertad al mercado de terror *exploitation*, por un lado, y el establecimiento de clasificación por edades, por otro, permitió tratar temas como el sexo y la violencia (Hutchings, 2004). Esta mayor apertura permitió el desarrollo del movimiento, mencionado anteriormente, conocido como *American Gothic*, el cual, visualmente, ofrecía una descripción gráfica de la

¹⁷³ Texto original: "The Horror, rather than projected in a monster and so distanced and externalized, is now seen to be 'man' himself. Such a source of horror requires not supernatural or pseudo-scientific but psychological explanation, and represents a response to the escalation of violence, mass killings and the Kennedy assassination of the early 1960s."

violencia y los crímenes, siendo evidente en títulos característicos como *Deranged* (*Trastornado: Deranged*, Jeff Gillen, Alan Ormsby, 1974).

Además de tratar los conflictos propios de la civilización estadounidense del momento, el objetivo de todas ellas acercar la historia incómodamente al espectador. Así, además de la mirada introspectiva en Estados Unidos y la estética propia de *Cinema Verité*, los directores, tal y como afirman Roberto Cueto, filman un relato detallado de todos los crímenes, de tal manera que “su código visual estaba demasiado cerca de la imagen televisiva o casera, que parte de la premisa de que el referente *existe* ahí fuera, o más aún, de la idea de que la imagen es el referente” (Cueto, 2004: 135).

Desde los últimos años de la década de los setenta, comenzaron a aparecer que retomaban el elemento sobrenatural, aunque lo trasladaban al terreno de la leyenda urbana. La mayor inseguridad, unida al mayor sensacionalismo de los medios de comunicación, quedó reflejado en el monstruo humano que cada vez poseía características menos humanas. En este sentido, Ted Bundy¹⁷⁴ fue un personaje fundamental, ya que “a pesar de la monstruosidad de sus actos, con su manera de hablar y justificarse, atrajo la atención del público. Despertó tanta fascinación en la sociedad que incluso recibió cartas de admiradoras declarándole su amor” (Visa-Barbosa, 2011: 45). Así, la leyenda urbana se fue asociando al asesino en serie, como demuestra *When a Stranger Calls* (*Llama un extraño*, Fred Walton, 1979), que sitúa a Jill Johnson (Carol Kane) como la niñera que debe enfrentarse al maniaco que está donde la habitación de los niños. Estas historias que pretendían aleccionar a las jóvenes en el camino correcto (Forman-Bruner, 2009) fueron el punto de partida hacia películas que acabaron mezclando el elemento sobrenatural de manera mucho más directa como demuestra *Halloween*. Este título sería, por tanto, el inicio de *slasher*, es decir, el subgénero que dota al asesino en serie de características sobrehumanas que persigue a un grupo de adolescentes.

¹⁷⁴ Ted Bundy representó un punto de inflexión en la criminalidad en serie. Por primera vez, se reveló que un asesino en serie podía ser cualquier ciudadano, ya que Ted Bundy era un estudiante universitario que había apoyado la campaña republicana. Detrás de esta máscara de normalidad, Ted Bundy fue acusado del asesinato de más de treinta víctimas, lo que desembocó en su ajusticiamiento en 1989.

Finalmente, la década de los ochenta se caracterizó por la explosión de las cintas *slasher*, cuyo subgénero situó al asesino en serie como el monstruo predilecto de estas producciones, como es el caso de *Terror Train* (*El tren del terror*, Roger Spottiswoode, 1980), *Friday the 13th* y *The Burning* (*La quema*, Tony Maylam, 1981). En todas ellas, el carácter sobrenatural de los asesinos en serie se convierte en un atributo esencial y los asesinatos de sus víctimas son el resultado de una originalidad difícilmente explotada previamente como revela, por ejemplo, el asesinato con una mini-guillotina en *Trick or Treats* (Gary Graver, 1982). *Crawlspace* (*El ático*, David Schmoeller, 1986), por su parte, nos revela a un asesino en serie nazi que ha conseguido escapar de Alemania. De esta manera, este asesino despliega toda su imaginación y su efectividad gracias a la instalación de una serie de trampas a lo largo de todo su edificio de pisos.

Las sagas de terror que explotaban a los personajes más carismáticos y la libertad y accesibilidad que ofreció el vídeo, lograron la banalización de la violencia, de tal manera que estas películas buscaban satisfacer el entretenimiento del espectador (Twitchell, 1989). De hecho, el humor negro que predominaba en la mayor parte de las muertes permitió eliminar cualquier tipo de molestia visual, de manera que la mitificación del asesino en serie iba acompañada de una cotidianidad en su discurso, en tanto que la fascinación había ganado terreno al temor a su figura.

4. 3. 2. Análisis cuantitativo de las películas visionadas

A lo largo de nuestra investigación, hemos recogido una serie de datos extraídos del visionado de la muestra de 110 títulos que hemos escogido (anexo 2). Del total, 21 fueron producidos en la década de los sesenta, 40 en la década de los setenta y 49 en la década de los ochenta. De esta manera, pasamos a exponer los resultados.

1) Género de los asesinos.

1. Década de los sesenta (21 títulos).

a. Asesino masculino: 16 películas.

- b. Asesina femenina: 2 películas.
 - c. Asesinos grupales: 2 películas.
-
- 2. Década de los setenta (40 títulos).
 - a. Asesino masculino: 7 películas.
 - b. Asesina femenina: 6 películas.
 - c. Asesinos grupales: 24 películas.
-
- 3. Década de los ochenta –hasta 1986 (49 títulos).
 - a. Asesino masculino: 33 películas.
 - b. Asesina femenina: 6 películas.
 - c. Asesinos grupales: 10 películas.
-
- 2) Localización de actuación del asesino.
 - 1. Década de los sesenta (21 títulos).
 - a. Localización urbana: 12 películas
 - b. Localización rural: 8 películas.
 - 2. Década de los setenta (40 títulos).
 - a. Localización urbana: 27 películas (2 mixtas rural).
 - b. Localización rural: 15 películas (2 mixtas rural).
 - 3. Década de los ochenta –hasta 1986 (49 títulos).
 - a. Localización urbana: 27 películas.
 - b. Localización rural: 22 películas.

3) Final del asesino.

1. Década de los sesenta (21 títulos).
 - a. Muerto: 0 películas.
 - b. Sobrevive: 11 películas.
 - c. Encerrado: 9 películas.
2. Década de los setenta (40 títulos).
 - a. Muerto: 31 películas.
 - b. Sobrevive: 4 películas.
 - c. Encerrado: 5 películas.
3. Década de los ochenta –hasta 1986 (49 títulos).
 - a. Muerto: 34 películas.
 - b. Sobrevive: 15 películas.
 - c. Encerrado: 0 películas.

4) Explicación del comportamiento del asesino.

1. Década de los sesenta (21 títulos).
 - a. Locura: 12 películas.
 - b. Otras: 8 películas.
2. Década de los setenta (40 títulos).
 - a. Locura: 31 películas.
 - b. Otras: 9 películas.

3. Década de los ochenta –hasta 1986 (49 títulos).

- a. Locura: 39 películas.
- b. Otras: 10 películas.

5) Género de las víctimas.

1. Década de los sesenta (21 títulos).

- a. Víctimas únicamente masculinas: 3 películas.
- b. Víctimas únicamente femeninas: 6 películas.
- c. Más víctimas masculinas que femeninas: 3 películas.
- d. Más víctimas femeninas que masculinas: 4 películas.
- e. Mismo número de víctimas masculinas y femeninas: 5 películas.

2. Década de los setenta (40 títulos).

- a. Víctimas únicamente masculinas: 2 películas.
- b. Víctimas únicamente femeninas: 8 películas.
- c. Más víctimas masculinas que femeninas: 18 películas.
- d. Más víctimas femeninas que masculinas: 10 películas.
- e. Mismo número de víctimas masculinas y femeninas: 2 películas.

3. Década de los ochenta (49 títulos).

- a. Víctimas únicamente masculinas: 0 películas.
- b. Víctimas únicamente femeninas: 1 película.
- c. Más víctimas masculinas que femeninas: 26 películas.
- d. Más víctimas femeninas que masculinas: 16 películas.

e. Mismo número de víctimas masculinas y femeninas: 6 películas.

6) Presencia de un experto (autoridad) para resolver la situación.

1. Década de los sesenta (21 títulos).

a. Películas con experto/autoridad: 15 películas.

(1) Policía: 10 películas.

(2) Psicólogo/Psiquiatra/Doctor: 3 películas.

(3) Otras profesiones: 3 películas.

b. Películas sin experto/autoridad: 6 películas.

2. Década de los setenta (40 títulos).

a. Películas con experto/autoridad: 20 películas.

(1) Policía: 16 películas.

(2) Psicólogo/Psiquiatra/Doctor: 7 películas.

(3) Otras profesiones: 3 películas.

b. Películas sin experto/autoridad: 20 películas.

3. Década de los ochenta (49 títulos).

a. Películas con experto/autoridad: 20 películas.

(1) Policía: 19 películas.

(2) Psicólogo/Psiquiatra/Doctor: 5 películas.

(3) Otras profesiones: 1 película.

b. Películas sin experto/autoridad: 29 películas.

Aunque analizaremos estos datos con mayor detenimiento en los siguientes apartados, en líneas generales podemos observar que el género de terror solía tender al retrato de asesinos en serie masculino y que se situaban en el ámbito urbano fundamentalmente. En este sentido, predominaba el estereotipo del asesino en serie en la figura de un hombre de raza blanca, debido a los casos conocidos de criminales reales como Ed Gein, Ted Bundy o Sam Berkowitz. Sin embargo, aunque el número de víctimas femeninas es

elevado, llama la atención que el número de individuos masculinos liquidados por el asesino en serie es mayor que las femeninas, sobre todo, si tenemos en cuenta las películas con objetivos de ambos sexos. A pesar de ello, la sexualización de los asesinatos de las mujeres se produce con mucha más frecuencia que con la de los hombres, que es prácticamente nula.

Existe otro hecho que llama la atención y es el aumento de películas que finalizan con el monstruo acabando definitivamente con él. Este incremento podría ser explicado por la propia evolución del discurso del asesino en serie, el cual acabó configurándose en un discurso mítico y de leyenda urbana. Cuando atendemos, igualmente, a la explicación del comportamiento del asesino en serie es evidente el mayor número de películas que atribuyen a la locura las razones, lo que sitúa rápidamente a esta figura fuera de los límites de la sociedad sana y lo convierten rápidamente en el loco que no tiene cabida.

En relación con la asociación entre el mito y el asesino en serie, es esencial que atendamos al hecho de que aumenta el número de películas que finaliza con la muerte del asesino en serie. En este sentido, mientras que, en la década de los sesenta, no existe ninguna película, en la década de los ochenta, 34 de 49 finalizan de esta manera. Por último, la sensación de inseguridad y la incapacidad de parar a este monstruo, que se liga también al relato mítico, se evidencia en el aumento de películas con la ausencia de individuos habilitados para cuidar o proteger a la sociedad (policías, psiquiatras, etc.).

En resumen, la propia evolución del asesino en serie refleja los propios cambios de mentalidad que estaba experimentando la sociedad estadounidense. El creciente miedo al asesino en serie, el incremento de violencia que conllevó a una sensación de inseguridad latente, la mayor atención a los criminales agresivos e “irracionales” y el discurso en torno a sus figuras en el resto de medios de comunicación retroalimentaba la narración cinematográfica.

4. 3. 3. Elementos discursivos: la normalidad

La normalidad en el subgénero del asesino en serie se presenta a través de los personajes que encarnan a las víctimas, o víctimas potenciales del asesino en serie, y al experto o autoridad, destinada a mediar y/o acabar con el asesino en serie (monstruo). Tanto las víctimas como los expertos van a poseer las características que se consideran positivas en la sociedad en que la película es creada. Todos los elementos del sistema del sentido común establecen un discurso homogéneo que silencia cualquier alternativa. El creciente interés en la figura del asesino en serie se hace evidente por el aumento de producciones a lo largo del periodo de estudio (anexo 2), que centran su atención en este monstruo. La importancia del monstruo como instrumento para reafirmar la normalidad, ayuda también, en palabras de Fran Tonkiss, a “*construir* y organizar los términos en que entendemos la realidad social¹⁷⁵” (Tonkiss, 2004: 373). Así, se produce la desaparición del hombre como objetivo único del monstruo en favor de la victimización mixta, aunque el mayor número de víctimas siempre son masculinas.

Igualmente, las cintas con víctimas femeninas únicamente sufrieron una caída importante en la década de los ochenta. La explicación de esta tendencia puede ser debida a dos factores fundamentalmente. Por un lado, el rejuvenecimiento del público supuso un cambio generacional en la audiencia y sus propios gustos. Los adolescentes masculinos buscaban disfrutar del terror y ver saciada su necesidad de observar a la mujer que, tal y como expone Shohini Chaudhuri en referencia a Laura Mulvey, encontraban en la mirada cinematográfica una manera de imponer “estrategias de mirada ‘masculina’ sobre todos sus espectadores, sin importar su sexo¹⁷⁶” (Chaudhuri, 2006: 44). De esta manera, desde el punto de vista de la creación, el cine construiría un tipo de mirada masculina que convierte a las mujeres en objetos-pasivos-mirados, cuyo papel, desde una perspectiva psicoanalítica, sería la pasividad ante la mirada masculina.

¹⁷⁵ Texto original: “*Constructing* and organizing the terms in which we understand the social reality.”

¹⁷⁶ Texto original: “‘Masculine’ viewing strategies on all of its spectators, irrespective of their actual sex.”

Por otro lado, el aumento y la normalización de la violencia explican que los objetivos del asesino en serie no sean únicamente un género, a pesar de la predilección por el género femenino, debido a la sexualización de sus homicidios y su consideración de sexo débil en el discurso cultural. Dicha normalización se evidencia en la propia evolución del cine de terror, cuyas historias fueron acercándose a argumentos más violentos y gráficos detalladamente, que eran posibles gracias a los efectos especiales (Twitchell, 1989). Además, las víctimas escogidas por el monstruo suelen ser jóvenes cercanos a la generación de la audiencia, cuyo físico representa a los cánones de belleza del momento. La falta de interés en empatizar con las víctimas de las películas elegidas es una característica recurrente, salvo que exista la figura del o la superviviente (*When a Stranger Calls*, *A Nightmare On Elm Street*, etc.).

Según se avanza en las décadas, la crueldad del asesino en serie sobre los cuerpos de las víctimas en forma de violencia física simboliza la violencia del propio capitalismo y su práctica consumista:

La violencia del consumo es estructural y universal más que un efecto colateral del sistema incidental y localizado. Para muchos del mundo súper-desarrollado esta violencia continua sin ser vista en su amplitud o, cuando es visible, aparentemente está desconectada del consumo. En las representaciones culturales del asesino en serie, sin embargo, el consumo y la violencia suelen estar extravagantemente integradas¹⁷⁷. (Jarvis, 2007: 330)

Es muy llamativo que, en la mayoría de los casos, las víctimas desconocen absolutamente al asesino, siendo el azar puro el que determine las horribles consecuencias para las víctimas. Desde los primeros años hasta mediados de la década de los setenta, las víctimas suelen encontrarse con el asesino por casualidad y, tras cierto periodo de relación previa, el asesino acaba asesinándolas. Posteriormente, las películas empezaron a revelar un cambio en la relación del asesino y las víctimas, ya que, en muchos casos, el encuentro fortuito se convierte en la razón que explica la conversión de ese

¹⁷⁷ Texto original: "The violence of consumerism is structural and universal rather than being an incidental and localized side effect of the system. For many in the over-developed world this violence remains largely unseen, or, when visible, apparently unconnected to consumerism. In cultural representations of the serial killer, however, consumerism and violence are often extravagantly integrated."

individuo en víctima del asesino en serie. En cambio, cuando ambos lados se conocen, generalmente las víctimas pierden parte de su inocencia, debido a algún error cometido en el pasado que ha traído consecuencias horribles para el asesino.

La normalización de la culpabilidad de las víctimas de asesinato sirve como metáfora del discurso conservador de Reagan, el cual condenaba la futilidad del presente en base a la pasividad y la permisividad que la sociedad había mostrado en el pasado. De esta manera, la sociedad tradicional estadounidense habría sufrido una serie de ataques (contracultura, feminismo, rock, sexo, drogas, etc.) que la habrían desestabilizado y habrían provocado la desviación del destino estadounidense de guía espiritual, lo cual se manifestaba en la década de los ochenta a través de la delincuencia, el empobrecimiento y la inseguridad ciudadana (Rogin, 1987).

Además de las víctimas, la encarnación de la normalidad se encuentra en la figura de los expertos -o autoridades médicas, coercitivas-, los cuales son fundamentales para la resolución de los asesinatos y la detención del asesino en serie, ya que son los encargados de velar por la seguridad y mantener alejado a cualquier potencial amenaza por parte de elementos disidentes. A pesar de esta función, crece el número de historias donde la figura de autoridad es inexistente, a saber, se pasa de seis títulos en la década de los sesenta a veintinueve en la década de los ochenta (anexo 2). La desconfianza progresiva en las autoridades para solventar los problemas sociales (crisis del petróleo, escándalo Watergate, políticas fallidas durante la Guerra de Vietnam, actuaciones violentas contra las manifestaciones pacíficas civiles, etc.) son una de las razones más evidentes que explican este hecho. Conjuntamente, el crecimiento de la violencia en todas sus facetas se revelaba como un fenómeno imparable que incidía en el sentimiento de inseguridad, lo que señalaba la incompetencia de las autoridades para solventarlos. El sentimiento de incertidumbre reinante quedaba patente en las historias con autoridades ausentes, donde las potenciales víctimas debían hacerse cargo de la amenaza contra sus vidas, sin poder contar con ayuda especializada. En este sentido, es importante tener en cuenta que la degradación de las ciudades y el

desconocimiento y olvido gubernamental del ámbito rural dificultaban la confianza en las autoridades como herramientas efectivas.

Por último, en el caso de las películas con expertos, la aparición de sagas centradas en un asesino demostraba que, a pesar de que se contase con la ayuda exterior, el peligro no desaparecía y permanecía latente y a la espera para poder atacar otra vez. Desde la perspectiva conservadora, la complejidad de la sociedad capitalista generaba una dificultad creciente para poder controlar o predecir la evolución de la misma, debido a la presencia del pecado en todos los ámbitos de la civilización (Chernus, 2006). Así, dicho sentimiento de inestabilidad era aprovechado para tomar al monstruo como herramienta para reforzar y construir una normalidad basada en la moral puritana y capitalista.

4. 3. 4. Elementos discursivos: la monstruosidad

4. 3. 4. 1. Comprender culturalmente al asesino en serie

La monstruosidad está encarnada por la figura del asesino en serie que, a diferencia de otros, está basado en un tipo de criminal real como fueron Ed Gein, Ted Bundy, Edmund Kemper, John Wayne Gacy, Sam Berkowitz o Henry Lee Lucas, entre otros, quienes acabaron siendo capturados. La ficcionalización de su figura desde la aparición de Jack el Destripador, se produjo más fácilmente gracias a la mitificación de sus crímenes. En la mayoría de los casos, la función del asesino en serie era fundamentalmente reafirmar la normalidad, tal y como afirma Richard Tithecott:

Habiendo dibujado al asesinato en serie como una enfermedad parasitaria que aflige a nuestro cuerpo social, o como un mal que se manifiesta solo en los individuos, esto es, habiendo salvaguardado la idea de nuestra normalidad, nosotros debemos sentirnos exonerados y seguros al aspirar a erradicar todas las cosas que nuestro asesino en serie 'representa'¹⁷⁸. (Tithecott, 2006: 445)

¹⁷⁸ Texto original: "Having figured serial killing as a parasitical disease afflicting our social body, or as an evil which manifest itself only individuals, that is, having safeguarded the idea of our normality, we may feel exonerated and safe in aiming to eradicate all things that our serial killer 'represent'."

El discurso hegemónico de la sociedad sana en este subgénero descansa sobre la idea de que el monstruo esté basado en un criminal real, lo que, en consecuencia, convierte a su narración en un relato más creíble que otros antagonistas de horror clásico como Drácula o el monstruo de Frankenstein. Así, la interferencia de la realidad en estas ficciones queda afirmada en aquellos filmes que están basados en criminales reales, entre los que se encuentran algunos estudios de caso (*Psycho*, *The Boston Strangler* y *Henry: Portrait of a Serial Killer*). De hecho, las películas biográficas o *biopics* no fueron una excepción en este subgénero como demuestran *The Town that Dreaded Sundown* (*Terror al anochecer*, Charles B. Pierce, 1976), que se basó en el criminal conocido como “Asesino Fantasma” o *The Zodiac Killer* (Tom Hanson, 1971), que centraba su historia en el “Asesino del Zodiaco”. La narración realista, despojada de todo tipo de fantasía, y lineal, así como localizaciones naturalistas y al aire libre, ayudan a reafirmar estas películas como discursos realistas-verdaderos. En este sentido, a pesar de los maniqueísmos que demuestran algunos títulos como *Helter Skelter* (*Manon, retrato de un asesino*, Tom Gries, 1976), el hecho de que los asesinos en serie sean descritos como seres humanos sin ningún tipo de poder sobrenatural, cuyos homicidios se desprenden de cualquier tipo de espectacularidad imposible, refuerza la importancia del realismo en dichos relatos.

4. 3. 4. 2. *El azar en el asesino en serie*

Desde el punto de vista narrativo, además, el asesino en serie suele ser un hombre blanco, que asesina compulsivamente a un grupo de personas. Así, predominan dos tipos de subtramas: el grupo de protagonistas-víctimas irrumpen en el espacio privado del asesino en serie (*The Texas Chain Saw Massacre*), o bien, el asesino en serie es el que se acerca a la normalidad (*The Slumber Party Massacre*). De hecho, la creencia de que “el desenlace final de la vida de los individuos y de la humanidad está preordinada, y referida a la huella divina de la historia humana como providencia” (Bremer, 2009: 45) es cuestionado con el horrible final que espera a las víctimas.

En ambos casos, el azar juega un papel fundamental, en el sentido en que, en gran parte de los argumentos, el encuentro entre las víctimas y el asesino es fortuito. A partir de finales de la década de los setenta, la venganza del asesino contra las potenciales víctimas por un hecho que les unió en el pasado comenzó a ser otro tipo de explicaciones. Volviendo al azar como explicación del encuentro, su propio relato ataca el germen de la cultura estadounidense y se opone a la idea de elección divina. El giro hacia el realismo y la progresiva laicización de Occidente se descubre en este aspecto porque es un hombre, con su libre albedrío, el que decide acabar con su víctima inocente. De esta manera, la muerte de Dios queda expuesta en el crimen aleatorio sobre víctimas inocentes. Al mismo tiempo, la posibilidad de que ese asesino esté predestinado a este camino revela la naturaleza oscura de la predestinación, en tanto que el asesino está elegido a matar y la víctima a morir. En resumen, el asesino en serie nace gracias al azar como motor en el encuentro con la víctima, cuya narración se opone radicalmente a la predestinación puritana de Estados Unidos.

4. 3. 4. 3. *El poder y el reconocimiento fílmico del asesino en serie*

Existe otro aspecto fundamental en los relatos fílmicos y es el gran poder que otorgan al asesino en serie, el cual está basado en la debilidad de las propias víctimas, las cuales se muestran aterrorizadas por su futura muerte. Estas narrativas pueden, o bien, centrarse en la vida del monstruo y las razones de sus asesinatos, o bien, contar la historia desde la normalidad y el desconocimiento de la identidad del asesino en serie, cuya presencia se entiende como un peligro para la continuidad tranquila de esa comunidad (*The Town That Dreaded Sundown* y *The Zodiac Killer*). En este último argumento, la capacidad de atentar y poner en peligro la seguridad de la sociedad es una de las características esenciales de estos asesinos desconocidos. En la misma línea, el prólogo de *The Zodiac Killer* insiste en la inseguridad reinante y la posibilidad de que un asesino cualquiera aceche a una víctima potencial al azar. En la introducción de esta misma película, se oye al asesino hablando de la peligrosidad de su presencia y la insensatez de la población:

¿Por qué? ¿Por qué no aprendéis nunca, idiotas? Camináis por ahí como si todo estuviese bien ¿No sabéis que gente como yo existe? Estáis aún vivos. Bien, quizás debe ser afortunado ¿Te sorprendería descubrir que has tenido contacto con un asesino potencial más de una vez? Muchos de vosotros, de hecho, han sido observados por un asesino. Alguien muy posiblemente sentado al lado de ti, o detrás de ti, ha asesinado. A veces es un extraño. Pero, podría ser un amigo, o un tipo tranquilo que vive al lado¹⁷⁹.

En este sentido, la idea de la racionalidad moderna como un instrumento deshumanizador, que había tenido su representación más oscura en el Holocausto como ejemplo de la burocratización de los asesinatos en masa, impregna el relato alrededor de los asesinos en serie (Haggerty, 2009). El anonimato del que gozan estos monstruos, gracias a la degradación de las ciudades y su deshumanización (Tropp, 1990), sirve de telón de fondo para despertar el miedo en la audiencia a través de la posibilidad de que cualquiera pueda cometer dichos crímenes. Desde la década de los sesenta, el relato de lo urbano se desarrolla como una categoría inherente a la pérdida de identidad, es decir, como un lugar alienante para los individuos, cuya deshumanización encuentra en el asesino en serie la perfecta personificación. Analee Newitz afirma que:

Las historias dominantes de asesinos en serie son sobre la alienación –pero no la tipología que alabó una vez Bertolt Brecht cuando imaginó un ‘teatro de la alienación’ donde las audiencias se darían cuenta de la fuerza social construyendo sus vidas. En su lugar las historias sobre los asesinos en serie llegan en forma de mercancía, enmarcada como entrenamiento. Incluso mientras las audiencias aprenden sobre la génesis de la violencia a la que la alienación del trabajo puede llevar, ellos mismos están alienados por su propio descubrimiento¹⁸⁰. (Newitz, 2006: 51)

¹⁷⁹ Versión original: “Why? Why don’t you idiots ever learn? You walk around like everything is all right. Don’t you know people like me exist? You’re still alive. Well, maybe you’ve been lucky. Would it surprise you to learn that you’ve come into contact with a potential killer more than once? Many of you, in fact, have been watched by a murderer. Someone very possibly sitting next to you, or behind you, has killed. Sometimes it’s a stranger. But it could be a friend, or the quiet guy that lives next door.”

¹⁸⁰ Texto original: “Consuming serial killer tales is all about alienation –but not the good kind that Bertold Brecht once praised when he imagined a ‘theatre of alienation’ that would awaken audiences to the social forces constructing their lives. Instead, stories about serial killers come to us as commodities, safely framed as entertainment. Even as audiences learn about the profound violence to which alienated labor can lead, they are alienated from their own discovery.”

El anonimato de los individuos es superado por la popularidad de los actos del asesino en serie, el cual, a pesar de desconocerse su identidad, queda distinguido del resto de individuos por dichos crímenes, lo que sirve para captar la suficiente atención para la narración de una historia ficticia (Mailer, 1992). De hecho, su consideración de monstruosidad no acaba con el hecho de que el relato fílmico en torno a su figura sirve como reconocimiento a su trabajo y la muestra de interés en los resultados-muertes. Consecuentemente, en cierto modo, la alienación y el asesinato del ámbito urbano son trascendidos gracias al poder de asesinar a otras personas que posee este criminal. Sin embargo, la mayoría de películas que se desarrollaron en este subgénero centraban su atención en asesinos ficticios, aunque basaban sus actuaciones en los criminales de la vida real. La invención de personajes basados en los criminales verídicos desembocó en la repetición de ciertos actos criminales, la atribución de ciertas particularidades como el sadismo y la sexualidad degenerada, y la reafirmación de mitos que se habían repetido desde la aparición de Jack el Destripador y el personaje del doctor Jekyll y Mr. Hyde. En consecuencia, la reelaboración de este monstruo dada en las fuentes populares reelaboró ciertos mitos que fueron impregnándose en el discurso de las noticias y los medios de comunicación.

La habilidad que tiene el asesino en serie de matar a la víctima deseada, que es uno de los elementos fundamentales en el relato, nace de la imaginación de los guionistas, quienes, crean al criminal en función de su propia fantasía y de preconcepciones desarrolladas por los medios de comunicación. De hecho, la naturaleza de terror como ficción permite al creador dejar volar su imaginación en aras de entretener y asustar al receptor. En el ámbito cinematográfico, desde la década de los sesenta, con el cine en color y el gore, las películas dieron un salto en la descripción gráfica de los asesinatos (*Color Me, Blood Red*, Herschel Gordon Lewis, 1965), que se acentuó con el subgénero *slasher* como demuestra *The Burning* (*La quema*, Tony Maylan, 1981). Es importante, en este sentido, el discurso que se encuentra en los periódicos, que muestran imágenes estereotipadas. Christiana Gregoriou (2011) reconoce varios temas habituales: el rechazo a la mujer, el

comportamiento inadecuado, la necesidad de sexo-violencia-matar, solitarios, insanos, y afirma, además, que:

El miedo a causa del crimen más grave y la mitología y anormalidad de nuestros asesinos más extremos están lingüísticamente contruidos en los periódicos a través del uso de las descripciones para hacer de nuestros asesinos ser “otros”, tales como diferentes racialmente, extranjeros, y demás, pero también megametáforas que los asientan a “ellos” aparte de “nosotros normales” como animales, enfermos o locos, monstruosos, demonizados o vampíricos¹⁸¹. (Gregoriou, 2011: 54)

4. 3. 4. 4. *La existencia de categorías en el asesino en serie*

La propia configuración del terror como esquema narrativo permite convertir al asesino en serie en un monstruoso receptáculo de clasificaciones correspondientes con estereotipos culturales (campo-ciudad, masculino-femenino, individual-grupal, nacional-extranjero, etc.). Dichas categorías binarias responden a la jerarquía de las mentalidades colectivas, las cuales necesitaban ordenar dichos conceptos para elaborar un discurso ‘coherente’. De hecho, el asesino en serie funciona como un objeto dentro del discurso de la criminalidad, cuyo objetivo es configurar la ideología dominante como la única posible y despojar dicho conjunto de ideas de su sesgo filosófico. De hecho, tal y como afirma Foucault, “existe un sistema vertical de dependencias. [...] Los niveles no están libres de otros, además, no están desplegados de acuerdo a una autonomía ilimitada: entre la diferenciación primaria de objetos y la formación de estrategias discursivas, existe una completa jerarquía de relaciones¹⁸²” (Foucault, 1972: 73).

¹⁸¹ Texto original: “The perpetuated fear of severe crime and the mythologizing and abnormalising of our extreme killers is linguistically constructed in newspaper through the use of descriptions to do with our killers being ‘other’, such as racially different, foreign, and so on, but also megametaphors setting ‘them’ apart from ‘us normal’ as animal-like, ill or crazy, monstrous, demonised or vampiric.”

¹⁸² Texto original: “Exist a vertical system of dependences. [...] The levels are not free from one another therefore, and are not deployed according to an unlimited autonomy: between the primary differentiation of objects and the formation of discursive strategies there exists a whole hierarchy of relations.”

4. 3. 4. 5. *Categorías en el asesino en serie (I): el género*

El género es un elemento determinante en la construcción del asesino en serie. En cuanto al individual, se observa un ligero aumento del femenino desde la década de los sesenta a los ochenta (de 2 a 6) frente al aumento del masculino (se pasó de 16 en la década de los sesenta a 7 en la de los setenta. En la siguiente década, 33 películas centraron su atención en el asesino en serie masculino). Al mismo tiempo, el asesinato en serie perpetrado por un grupo tuvo su máxima expresión en la década de los setenta con 24 títulos. En otras palabras, existe una abrumadora mayoría de películas que normalizan al asesino en serie como mayoritariamente masculino (56, si no tenemos en cuenta los grupales -46-, que siempre demuestran una estructura patriarcal), frente los 14 títulos que presentan el asesinato en serie perpetrado por una mujer: *Friday the 13th*, *The Ghastly Ones!* (Andy Milligan, 1968), *Night of Bloody Horror* (Joy N. Jouck Jr., 1969), *The Gore Girls* (Herschel Gordon Lewis, 1971), *Don't Look in the Basement* (*No miréis al sótano*, S. F. Brownigg, 1973), *Criminally Insane* (Nick Millard, 1975), *Alice Sweet Alice* (*El rostro de la muerte*, Alfred Sole, 1976), *Keep my Grave Open* (S. F. Brownigg, 1976), *Girls Nite Out* (*Creando el terror*, Robert Deubel, 1982), *Blood Cult* (Christopher Lewis, 1985), *Mountain Top Motel* (Jim McCollough Sr., 1986), *April Fool's Day* (*Inocentada Sangrienta*, Fred Walton, 1986) y *Evil Laugh* (*El retorno de Martin*, Dominick Brascia, 1986).

Así, las asesinas en serie que aparecen en estos títulos suelen ocupar trabajos asociados tradicionalmente a la clase trabajadora, como ama de llaves (*Alice Sweet Alice*), cocinera (*Friday the 13th*), camarera (*The Gore Girls*, *Girls Nite Out*), o sirvienta (*The Ghastly Ones!*), o bien, interna en un psiquiátrico (*Criminally Insane*, *Pigs*). *April Fool's Day* y *Blood Cult* son las únicas que asocian esta tipología monstruosa al ámbito estudiantil -cercana a la clase media-, cuya razón se debe a la juventud de ambas y a la democratización de los estudios superiores entre una mayor parte de la población, lo que permitió, al mismo tiempo, silenciar a aquellos estratos que no habían podido acceder a ellos y que, por tanto, no pertenecían a la clase media burguesa. El hecho de que la mayoría ocupen trabajos asociados a la clase trabajadora evidencia un doble discurso de dominación sexista, capitalista y patriarcal sobre la mujer,

que la representa como un ser inferior en la sociedad. Según Ángeles Jiménez Perona, es importante entender la diferencia entre ambos:

Se trata de dos sistemas de dominación que inciden sobre las mujeres, pero que no son lo mismo. El capitalismo, por utilizar la definición clásica marxista, es el sistema de dominación de los poseedores (de propiedad y de medios de producción) sobre los desposeídos y esa dominación se manifiesta bajo la categoría estructural de explotación. El patriarcado, por su parte, es el sistema de dominación de los varones sobre las mujeres y se concreta en la categoría serial de opresión. (Jiménez Perona, 1994: 131)

A diferencia de la variedad de ocupaciones del hombre, la mujer se sitúa en la clase trabajadora y, únicamente, ocupa un tipo de ocupaciones, cuyo objetivo responde fundamentalmente al cuidado, siendo un rol que tradicionalmente ha desempeñado la mujer. De hecho, ninguna de ellas ocupa un trabajo que requiera una gran fuerza física, por lo que se continúa con la consideración del género femenino como débil e inferior.

En cuanto a las razones que se atribuyen a su monstruosidad, se pueden resumir en tres grades motivos: locura, ambición o cuidado. En el caso de la locura, se trata de un discurso común en ambos casos, que sirve para situar rápidamente a este criminal como otredad, aunque, a diferencia del asesino en serie masculino, al femenino nunca se le atribuye una explicación ajena a la lujuria, salvo en el caso de *Criminally Insane*, que traduce el ansia sexual por la gula. En este sentido, la ausencia de lascivia y su rol de cuidadora por parte de la mujer refuerzan las imágenes estereotipadas que estaban asentadas en la mentalidad estadounidense. Sin embargo, la propia conceptualización de la mujer como asesina en serie transgrede el rol tradicional de la mujer como objeto pasivo, e introduce los cambios que se estaban produciendo desde la Segunda Guerra Mundial fundamentalmente, a pesar del discurso imperante de la mujer enmarcada en el ámbito doméstico (Zeisler, 2008).

Los asesinos en serie masculinos son los principales monstruos de este subgénero, debido a que, en el mundo real, los criminales que, a finales de los setenta, serán clasificados como asesino en serie y que llamaban la atención de los medios de comunicación fueron los hombres blancos. De hecho, 73

títulos de la muestra presentan al asesino en serie como un hombre blanco, que comete los asesinatos de manera individual. Desde el punto de vista narrativo, como ya hemos afirmado, la monstruosidad debe ser diferente a la normalidad y, tal y como afirma Jeffrey Cohen, “el monstruo es diferencia hecha carne, viene a habitar entre nosotros. En su función como otro dialéctico o como suplemento en tercer término, el monstruo es una incorporación del afuera, el Más Allá de todos aquellos lugares¹⁸³” (Cohen, 2012: 17). De esta manera, la predominancia del asesino en serie individual reafirma su otredad, al demostrarse como un fallo en la comunidad, aunque incapaz de reproducir a sus congéneres su propia ideología, la cual conforma su sentido común. De hecho, *The Sadist* (James Landis, 1963) nos revela a un criminal que tiene una relación acusadamente desigual y carente de afecto con su pareja.

La venganza, aparte de la locura o el salvajismo, es el motivo que permite que el asesino en serie haberse desarrollado al igual que sus congéneres antes de caer en un estado de locura e intentar matarla, como se puede observar en *Trick Or Treats* (Gary Graver, 1982), *Schizoid (Psicópata)*, David Paulsen, 1980) o *Tourist Trap (Trampa para turistas)*, David Schmoeller, 1979). Dicha razón entronca con el discurso misógino que es atribuido al asesino en serie heterosexual, ya que la represión sexual y el sadismo son otras características que aparecen repetidas en bastantes argumentos: *Mundo Depravados* (Herb Jeffries, 1967), *I Dismember Mama* (Paul Leder, 1972) y *The Killing Kind (Impulso criminal)*, Curtis Harrington, 1973).

En resumen, el asesino en serie no deja de ser una construcción cultural que está imbuido de una serie de elementos que encarnan la actitud reaccionaria de una parte de la sociedad estadounidense ante los cambios que se están produciendo en el rol de las mujeres a raíz del fortalecimiento de los movimientos feministas.

¹⁸³ Texto original: “The monster is difference made flesh, come to dwell among us. In its function as dialectical other or third-term supplement, the monster is an incorporation of the outside, the Beyond of all those loci that are rhetorically placed as distant and distinct but originate Within.”

4. 3. 4. 6. *Categorías en el asesino en serie (II): clasismo e interclasismo*

El asesino en serie como categoría nació a raíz del discurso que situaba su origen en Jack el Destripador, un asesino en serie que salió indemne del homicidio de varias mujeres, cuyas características, de acuerdo con Clive Bloom, creaban a un “monstruo que combinaba la posible respetabilidad de la clase media (un doctor o un cirujano) con el salvajismo de la clase trabajadora (un inmigrante, ‘de mandil de cuero’, un carnicero loco)¹⁸⁴” (Bloom, 2007b: 101). La lucha de clases, personificada en Jack el Destripador, se une a la misoginia de sus actos, ya que sus víctimas fueron mujeres de clase baja: “Su prolongada popularidad, en su lugar, está primariamente enraizada en la fundación patriarcal del mundo moderno, y su significado esencial en su rol como emblema del terrorismo misógino¹⁸⁵” (Caputi, 2004: 124-125). En relación a la venganza como razón para que un hombre se convierta en asesino en serie, la violencia es presentada aquí como una herramienta permitida únicamente al género masculino, en tanto que instrumento para defender lo que, por derecho y discursivamente, le pertenece. El sentimiento de pertenencia masculina cosifica a la mujer en tanto que propiedad del hombre que es incapaz de actuar autónomamente.

El interclasismo de Jack el Destripador es una característica que continúa el relato del asesino en serie, en el sentido en que las películas repiten la idea de que cualquiera puede ser uno de ellos y que, desde el punto de vista social, estos criminales pertenecen a todas las clases sociales, como demuestran la amplia variedad de trabajos que realizan. Tal y como hemos comentado previamente, la idea en el discurso nacional de la importancia de la fuerza de voluntad como motor de ascenso social en oposición a la diferencia de clases europea adquiere una mayor fuerza en esta figura. De esta manera, la criminalidad, entendida desde el punto de vista puritano, es concebida como algo que procede de un individuo enfermo en una sociedad sana, lo cual sirve

¹⁸⁴ Texto original: “Monster who combined possible middleclass respectability (a doctor or a surgeon) with lower working-class savagery (an immigrant, ‘Leather-Apron’, a mad butcher.”

¹⁸⁵ Texto original: “His enduring popularity, instead, is primarily rooted in the patriarchal foundations of the modern world, and his essential meaning in his role as an emblem of misogynist terrorism.”

para ocultar otros conflictos enraizados en la propia cultura. Tal y como afirma Dallas Husley, “un cabeza de turco característico es un icono que representa una amenaza frecuentemente ilusoria o insana para la integridad moral, política, militar, racial o religiosa percibida por una nación, que anima a los ciudadanos a culpar al otro exterior o percibirlo como una amenaza¹⁸⁶” (Husley, 2005: 140).

En la década de los sesenta, los asesinos en serie son pianista, escultor, fontanero, profesor de danza, técnico, jefe de cafetería, fontanero, ladrón y artista. En la década de los setenta, son mago, artista, entrenador, granjero, ex convicto, mecánico, interno en un psiquiátrico, dueño de hotel, veterano de guerra, cineasta, propietario de edificio, dueño de museo y algunos que no se especifican. Por último, en los ochenta, son periodista, psicólogo, estudiante, restaurador de maniqués, enfermera, granjero, dueño de hotel y ex convicto.

La variedad de profesiones da como resultado algunas tipologías del asesino en serie ficticio: asesino en serie como artista, asesino en serie como marginado, asesino en serie como trabajador y asesino en serie rural¹⁸⁷. Por un lado, el asesino en serie como artista es un monstruo que crea a través de la destrucción de la vida, y deja su firma en un “trabajo”, cuya huella permanece más allá de su propia persona (De Quincey, 2004). La capacidad de transgresión que posee un artista no está disponible para cualquiera, al igual que la categoría de asesino en serie. Por ello, ambos discursos se unen para situar al asesino en serie como un artista transgresor que deja su obra más allá de su persona, y que entronca, a su vez, con su consideración de celebridad.

La segunda de las categorías apuntadas, el asesino en serie como marginado, nos revela a aquel criminal que ha vivido en unas circunstancias especiales, aislado de la sociedad dominante, y cuya normalidad sufre una transformación que le obliga a abandonarla en favor de la lógica hegemónica. El ex convicto, ex interno en un psiquiátrico, veterano de guerra, etc., aparece y/o consigue camuflarse en la comunidad y poner en peligro la continuidad de

¹⁸⁶ Texto original: “An iconic scapegoat is an icon that represents a frequently ill-defined or illusory threat to a nation’s perceived moral, political, military, racial, or religious integrity, which encourages citizens to blame the foreign other or to perceive it as a threatening.”

¹⁸⁷ Dicha clasificación es el resultado del análisis en esta tesis de las categorías que se producen en el discurso del asesino en serie.

la misma. La necesidad de mantener a este sujeto alejado de ella se explica a través de la locura (Wenk, 2008), ya que la hegemonía es representada a través de la racionalidad que el internamiento o la guerra le han confiscado. De esta manera, la no racionalidad del sujeto se presenta como razón para localizar a este sujeto dentro de la otredad, debido a la peligrosidad que implica el contagio en la normalidad de un sistema de creencias alternativo, diferente al discurso hegemónico.

Por su parte, el asesino en serie como trabajador hace referencia a la existencia de clases y opone, igualmente, la racionalidad de la clase media frente al salvajismo de la clase trabajadora. Por ello, a pesar de que su relato nacional, se apoya en la inexistencia de clases y en la creación de una sociedad nueva, basada en la igualdad de oportunidades, y que se opone al viejo mundo (Berger, 2012). La barbarie y la rudeza del asesino en serie urbano responden a la necesidad de asentar la ideología de la inexistencia de clases. Tal y como afirma Susan Sontag:

Una sociedad capitalista exige una cultura basada en imágenes. Necesita suministrar una gran cantidad de entretenimiento para estimular la compra y anestesiar los problemas de clase, raza y sexo. [...] Las similares capacidades de la cámara, subjetivar la realidad y objetivarla, sirven idealmente a las necesidades y las expande. [...] La producción de imágenes también expande una ideología dominadora. El cambio social está reemplazado por la transformación en las imágenes. La libertad para consumir una pluralidad de imágenes y objetos se asemeja a la libertad misma. La escasez de la libre elección política mediante el consumo económico libre requiere de la producción ilimitada y consumo de imágenes¹⁸⁸. (Sontag, 1977: 178-179)

Por tanto, a pesar del discurso de una sociedad donde existe igualdad de oportunidades, la diferencia de clases basada en el género o la propia división de categorías, demuestran la pervivencia de un clasismo subyacente. Asimismo, salvo en el caso del asesino en serie como artista, cuya consideración de incomprendido en sí misma lo sitúa fuera de las fronteras

¹⁸⁸ Texto original: "A capitalist society requires a culture based on images. It needs to furnish vast amounts of entertainment in order to stimulate buying and anesthetize the injuries of class, race, and sex. [...] The camera's twin capacities, to subjectivize reality and to objectify it, ideally serve the needs and strengthen them. [...] The production of images also furnishes a ruling ideology. Social change is replaced by a change in images. The freedom to consume a plurality of images and goods is equated with freedom itself. The narrowing of free political choice to free economic consumption requires the unlimited production and consumption of images."

sociales, en el resto de casos, la frontera mental, apoyada en la criminalidad según la concepción puritana y capitalista¹⁸⁹, sirve como separador del elemento disidente, situándolo rápidamente en la otredad. Como veremos en el siguiente apartado, las fronteras geográficas y mentales de lo urbano y lo rural serán también definitorias, sin olvidar que no escapan a la división de clases subyacente.

4. 3. 4. 7. *Categorías en el asesino en serie (III): fronteras geográficas y mentales*

La última categoría de las cuatro identificadas, el asesino en serie rural, hace referencia a la localización fundamentalmente. En la muestra utilizada, 39 títulos se desarrollan en el ámbito rural y, generalmente, el asesino en serie es representado a través de un grupo familiar (*Mother's Day*) o pueblo (*Two Thousand Maniacs!*), o bien, un individuo masculino (*Madman* [*Madman, el loco*], Joe Giannone, 1982; *Tourist Trap*). La inexistencia de una asesina en serie en el ámbito rural está influida por el propio discurso de género y la estereotipación de dicho espacio. En este sentido, la asociación del ámbito rural al discurso conservador y la supeditación de la mujer al hombre, cuando aparecen los grupos familiares, silencia y niega la igualdad de la mujer en el acceso a la violencia como instrumento de equiparación. En ocasiones, la brutalidad y el salvajismo de estos monstruos son una representación de la misoginia que existía en el sur o en el campo (Cox, 2011).

Por otro lado, la jerarquía mental estadounidense situaba lo rural y lo sureño en una posición inferior a lo urbano o norteamericano. La otredad adopta la forma de ruralidad a través de *rednecks*, *backwoods* o *hillbillies*, que consisten en unos individuos cuyas características se corresponden con aquellas que se oponen al progreso científico y al racionalismo: salvajes, iletrados, violentos, etc. El salvajismo se convierte así en la característica principal de estos

¹⁸⁹ La utilidad del individuo para producir y perpetuar los modelos establecidos es fundamental para ambos sistemas de pensamiento. El capitalismo busca la producción de más capital y el puritanismo establece que el individuo debe responder a los designios de Dios, por tanto, la aparición de un individuo que atente contra estos principios básicos no tendrá cabida en la sociedad.

habitantes (*The Texas Chain Saw Massacre, Just Before Dawn*), lo que sirve para convertirlos en una otredad casi animal, fuera del discurso nacional:

La narrativa del *backwoods horror* transforma el espíritu 'pionero' y el individualismo imperante desde Jefferson en un discurso de resentimiento y salvajismo. De hecho, la 'movilidad casi compulsiva' del habitante rural se convierte en estancamiento y degeneración. Existe un relato en el que el llamado 'cierre de la frontera', las energías que fueron positivas una vez y necesarias para el crecimiento y expansión de la nación, no tienen ningún lugar adonde dejarse ir¹⁹⁰. (Murphy, 2013: 134)

La otredad dentro de los límites territoriales estadounidenses es un género que, como podemos observar, se comienza a explotar fundamentalmente desde la década de los setenta. La crisis económica y los enfrentamientos violentos (Riches, 2004, Stewart, 1999) revelaron actitudes muy retrógradas de inmovilistas de una parte de la población empobrecida. El *redneck* o *hillbilly*, como representación del auténtico americano, se convierte en un contradiscurso macabro, donde se critica el olvido gubernamental de este sector poblacional, debido a que el discurso nacional no permitía la posibilidad de reconocimiento de la pobreza (Harkins, 2004). En este sentido, en la totalidad de películas de la muestra, el asesino en serie rural siempre pertenece a la clase más baja y se ofrece un retrato estereotipado asentado en atributos tales como el analfabetismo, el salvajismo, la brutalidad, la endogamia, la misoginia (odio hacia las mujeres de fuera y silenciamiento y subordinación de las mujeres rurales), etc. Con ello, vuelve a surgir el conflicto de clases en el discurso nacional estadounidense, ya que, a pesar de que se intenta ocultar su existencia, el estereotipo negativo del ciudadano rural pobre (Wray y Newitz, 1997) revela la animadversión estadounidense hacia la pobreza.

Por su parte, el resto de títulos desarrollan su acción en la ciudad propiamente dicha o en las extensiones de dicha localización, como la universidad o el área residencial. Tanto el campo como la ciudad se presentan

¹⁹⁰ Texto original: "The 'backwoods horror' narrative transforms the 'pioneer' spirit and rugged individualism welcomed by the likes of Jefferson into signifiers of resentment and savagery. Perhaps even more significantly, the backwoodsman's 'almost compulsive mobility' becomes stagnation and degeneration. There is a sense that with the so-called 'closing of the frontier', energies that were once positive and necessary of the growth and expansion of the nation have nowhere left to go."

como alargamientos del asesino en serie, y en el caso de la ciudad, el asesino en serie encarna la consideración de la ciudad como espacio de “justificaciones situacionales y la normalización de la violencia; el anonimato incrementado y la depravación de la vida urbana¹⁹¹” (Wiest, 2011: 108). Sin embargo, a pesar de que estos monstruos humanos urbanos no pertenecen a una única clase social y su degeneración es explicada como el resultado de la cotidianeidad de la violencia, las drogas y la criminalidad, el resultado es que estos problemas sociales siempre son referidos como conflictos pertenecientes a la pobreza. Por ello, el asesino en serie urbano goza de una mayor capacidad de adaptación y ocultación, así como de una inteligencia mucho mayor, que responde a la mitificación y a la elevación de lo urbano como categoría superior.

La capacidad que tiene el asesino en serie urbano para desaparecer entre la multitud de urbanitas hunde sus raíces en la consideración puritana de la ciudad como espacio de vicios. Así, desde los albores del siglo XX, los teatros baratos, donde ofrecían espectáculos como el *burlesque*, eran entendidos como lugares que atentaban a la moral y al decoro (Kirshner, 1980). De hecho, el incumplimiento de los preceptos religiosos queda encarnado en el asesino en serie, cuya ficción enfatiza en su capacidad de no ser detectado.

A pesar de la retórica de monstruosidad gótica que ha sido construida alrededor de ellos, los asesinos en serie suelen parecer muy normales cuando son comprendidos. La normalidad rápidamente se convierte en problemática porque se hace difícil distinguir a los asesinos en serie de los hombres ‘normales’, y consecuentemente las categorías de normal y anormal empiezan a confundirse¹⁹². (Schmid, 2005: 177)

La invisibilidad del asesino en serie es un aspecto que influye también en su nacionalidad, ya que, salvo en el caso de *Diary of Madman* (se desarrolla en Francia) y *Blood Feast* (el criminal es un dependiente egipcio), el resto de películas presentan a este monstruo, bien sea individual o grupal, con una

¹⁹¹ Texto original: “Situational justifications and the normalization of violence; increased anonymity and depravity in urban life.”

¹⁹² Texto original: “Despite the rhetoric of gothic monstrosity that has been constructed around them, serial killers tend to look very ordinary when they are apprehend. The ordinariness quickly becomes problematic because it makes it difficult to distinguish serial killers from ‘normal’ men, and consequently the categories of normal and abnormal start to blur.”

nacionalidad estadounidense. De hecho, la mayoría de títulos sitúan la monstruosidad en un hombre blanco y estadounidense.

4. 3. 4. 8. Categorías en el asesino en serie (IV): supremacismo étnico

Desde el punto de vista étnico, el hombre blanco ocupa la posición privilegiada en el discurso nacional, de tal manera que, atendiendo al orden del discurso, es importante tener en cuenta que, tal y como afirma Norman Fairclough, “un orden del discurso es una configuración estructurada de géneros y discursos [...] asociada con un dominio social¹⁹³” (Fairclough, 1998: 145). El ciudadano blanco ocupaba, de hecho, la cima en la pirámide social narrativa, por lo que, consecuentemente, el asesino en serie debe ser leído igualmente como figura poder, en tanto que decisivo en la vida o la muerte de su potencial víctima. Su naturalización racial se consigue gracias a la repetición de imágenes en las películas de terror, por un lado, y a través del relato del criminal real, que también se corresponde con el hombre blanco, por otro lado.

El doble relato racial en torno al asesino en serie se basa fundamentalmente en la evolución degenerativa del hombre blanco, por un lado, a causa de la utilización de la violencia para impedir los cambios sociales y, por otro lado, en el privilegio de que el hombre blanco sea el único que pueda adoptar la forma de figura de poder. La naturalización del hombre blanco como el único que puede ocupar dicha monstruosidad responde a lo que, según Etienne Balibar, es identidad: “la identidad nunca es una adquisición pacífica: es afirmado como una garantía de aniquilación que puede ser figurada por ‘otra identidad’ (una identidad extranjera) o por una ‘eliminación de identidades’ (una despersonalización)¹⁹⁴” (Balibar 1995: 186). En resumen, la jerarquización en la otredad sigue los mismos patrones que en la normalización, debido a que la capacidad de amenaza que posee el monstruo

¹⁹³ Texto original: “An order of discourse is a structured configuration of genres and discourses [...] associated with a social domain.”

¹⁹⁴ Texto original: “Identity is never a peaceful acquisition: it is claimed as a guarantee against a threat of annihilation that can be figured by ‘another identity’ (a foreign identity) or by an ‘erasing of identities’ (a depersonalization).”

no puede ser cedido indistintamente, sino que debe seguir una jerarquía similar a la de la normalidad oponente.

La violencia ha sido una herramienta fundamental para reafirmar tanto la historia nacional en clave de masculinidad, cuyos orígenes se remontan a la conquista del Oeste y al mito de la frontera, en el sentido en el uso de la fuerza “se relaciona con la concepción de Estados Unidos como sociedad de frontera en que las confrontaciones violentas son parte del curso ordinario de la vida”¹⁹⁵ (Cawelti, 2004: 150). El asesino en serie personifica, así, la utilización de la imposición coercitiva en el mismo sentido en que el cine del Oeste refuerza la idea de que la nación se fundamentó en el enfrentamiento entre conceptos opuestos (McMahon y Csaki, 2010). Por ello, el silenciamiento de individuos pertenecientes a otras minorías dentro de esta categoría, les aleja de cualquier tipo de poder en la mentalidad colectiva, incluso cuando este poder es un relato oscuro del nacionalismo estadounidense.

Por tanto, las raíces puritanas de dicho nacionalismo sitúan la fuente de autoridad patriarcal en la figura de Dios (Slotkin, 1973). De hecho, el poder que tiene un asesino en serie no puede ser ocupado por un individuo que no sea un hombre blanco, quien, a su vez, se convierte en el reflejo deformado del relato de enfrentamiento con el nuevo mundo. Tal y como afirma Richard Slotkin, “los puritanos definieron su relación con el Nuevo Mundo en términos de violencia y guerra. Las narrativas de las guerras indias de Nueva Inglaterra se convirtieron en el primer género significativo de la escritura del Nuevo Mundo y formó la base literaria de la primera mitología estadounidense”¹⁹⁶ (Slotkin, 2004: 56). En este sentido, el asesino en serie cinematográfico sirve como metáfora para la reacción violenta de una parte de la sociedad estadounidense ante mujeres que se han empoderado gracias al feminismo.

¹⁹⁵ Texto original: “Relates to the conception of America as a frontier society in which violent confrontations are part of the ordinary course of life.”

¹⁹⁶ Texto original: “Puritans came to define their relationship to the New World in terms of violence and warfare. Narratives of the Indian wars of New England became the first significant genre of New World writing and formed the literary basis of the first American mythology.”

4. 3. 4. 8. *El asesino en serie como representación de ansiedades culturales*

Desde el punto de vista cinematográfico, el asesino en serie se convierte en el monstruo ideal por su comprensión como personificación del aumento de la criminalidad y la inseguridad (Jenkins, 2002) y porque “su identidad es tan común como ser insulso, neutral y estándar¹⁹⁷” (Tyrrell, 2001: 276). Su utilización como monstruo moral en muchos títulos *slasher* sirven también como crítica al sistema capitalista, a la raza blanca y a su abuso de poder, movido por su racismo y su xenofobia. El sadismo que presentan muchos de los asesinos en serie cinematográficos enlaza con el recuerdo del Nazismo como el mal absoluto. La “americanización del Holocausto” de la que habla Lester D. Friedman (2004) se reafirma a través de la repetición de asesinatos crueles, la sexualidad degenerada y la representación del asesino en serie como una reacción violenta -fascista- a la nueva mujer (Vander Lugt, Bridges y Magilow, 2012).

Finalmente, dentro de la narrativa del asesino en serie, existen dos relatos esenciales que encaminan la acción y relacionan los conceptos básicos. El primero de ellos es el asesino en serie como intruso, que suele ser desarrollado en el ámbito urbano y sirve para reafirmar la superioridad social de este monstruo frente al rural. De hecho, su peligrosidad reside en su capacidad de atentar contra la normalidad gracias a su habilidad de camuflaje. En cambio, el monstruo rural demuestra su peligrosidad visualmente, siendo imposible para él, alcanzar el estatus de su reflejo en la ciudad. En el ámbito rural, generalmente, el invasor, en lugar de ser el asesino en serie, es la normalidad hegemónica, representada por los protagonistas, cuya irrupción y su actitud altiva simbolizan un encuentro con el salvajismo, y su acción de traspasar la frontera entre ambos mundos simboliza que la desaparición de lo salvaje y “una nueva sociedad ha emergido del contacto con lo rural” (Turner, 2007: electrónica).

El monstruo rural convertirá automática a los recién llegados en otreddades, debido a la amenaza que representan, lo que enlaza con el miedo

¹⁹⁷ Texto original: “His identity is so common as to be bland, neutral and standard.”

de la audiencia a que, en lugar de ser la normalidad hegemónica, pueda ser convertido en otredad. Desde el punto de vista histórico, los movimientos contraculturales confrontaron la normalidad hegemónica para afirmarse en términos de igualdad contra sus privilegios (McWilliams, 2000). El asesino en serie se convierte aquí en el defensor de su propia normalidad a través del salvajismo y ahonda en el recuerdo del discurso nacional como invasor violento (Mogen, Sanders y Karpinski, 1993). Por tanto, el intento de imposición del discurso hegemónico como el único a aspirar queda cuestionado por la presencia de otras normalidades dentro de sus propias fronteras, sirviéndose de la violencia y la destrucción de la vida de esos otros para rebelarse ante la imposición exterior.

4. 4. Conclusiones

El asesino en serie es un monstruo cinematográfico que debe ser entendido como una construcción cultural que responde a una serie de procesos y transformaciones culturales en la sociedad estadounidense. Su naturaleza especial lo convierte en el primer monstruo humano que está basado en un criminal existente en el mundo real. Sin embargo, las raíces culturales puritanas y capitalistas, el giro conservador que experimentó Estados Unidos ante la aparición de los movimientos contraculturales o el creciente sensacionalismo de los medios de comunicaciones son algunas de las razones que explican cómo este criminal se convirtió en uno de los miedos culturales más temidos para la sociedad estadounidense.

Al mismo tiempo, la aparición de *Psycho* y el desarrollo progresivo de un subgénero de terror que centraba su atención en esta figura desarrolló diferentes discursos en torno a su figura: el asesino en serie como monstruo, las habilidades especiales que le convierten en superior con respecto al resto de sus congéneres y su poder, al mismo tiempo, como invasor y como destructor. De hecho, en el cine de terror, la imaginación de los guionistas y directores impulsaban todos los mensajes que recibían en su contexto y se revelaban en el asesino en serie, el cual, responde a diferentes

El asesino en serie en el cine de terror estadounidense (1960-1986): un discurso en la cultura popular

categorizaciones (artista, marginado, trabajador, rural), las cuales no escapan a la mentalidad histórica del periodo de estudio.

CAPÍTULO 5: ESTUDIOS DE CASO

5. 1. Introducción

Tras la primera parte de la tesis, que se corresponde con el corpus teórico, este capítulo está dedicado al estudio y análisis de los ocho estudios de caso escogidos: *Psycho*, *The Boston Strangler*, *The Last House on the Left*, *The Texas Chain Saw Massacre*, *Halloween*, *Dressed to Kill*, *The Slumber Party Massacre* y *Henry: Portrait of a Serial Killer*.

Nuestra metodología pretende ser una aproximación, como ya hemos apuntado en la introducción, interdisciplinar que se valga de diferentes herramientas para el estudio de las cintas escogidas. Así, el análisis se basa en la metodología de los estudios culturales, históricos y en el análisis posestructuralista del discurso. La importancia del monstruo resulta fundamental en nuestra aproximación, ya que, partimos de la idea de que la otredad es la que construye la normalidad y no al contrario, por lo que la configuración de este personaje responde a una serie de procesos y cambios que se estaban viviendo Estados Unidos.

El relato audiovisual ha sido diseccionado en los diferentes elementos que conforman el esquema narrativo del terror, el cual enfrenta a la normalidad y a la monstruosidad en una lucha donde solamente uno de los dos puede vender. Dentro de la normalidad, se han diferenciado las víctimas o potenciales víctimas, los familiares de éstas y las figuras de autoridad, que funcionan como agentes del relato. Evidentemente, cada texto filmico ofrece un tipo de normalidad diferente, pero al estar todas las películas situadas en el Estados Unidos del momento, reflejarán ciertos cambios sociales y conceptos mentales que eran imperantes en ese momento. Es por ello que tanto la clase social de los protagonistas, su edad o su género, juegan un papel esencial para la configuración del relato. De la misma manera sucede con las figuras de autoridad, ya que su descripción filmica nos permite demostrar como las películas no solo servían de reflejo de lo que estaba sucediendo en aquel momento, sino también como perpetuador de ciertas ideas.

El segundo elemento, la monstruosidad, es analizada, teniendo en cuenta las mismas pautas, aunque resulta esencial comprender históricamente las características de su maldad, ya que el asesino en serie es una figura que se construye desde los preceptos y la cultura estadounidense. Además de su función como reflejo, también ha sido esencial en nuestro análisis su creación como monstruo cinematográfico que es explotado para conseguir unos beneficios a base de satisfacer a una audiencia.

Tras este análisis individual, la relación entre ambos elementos será fundamental para entender como el monstruo es convertido en monstruo y como es construida la normalidad como tal. En este apartado, aspectos como el género, la clase social o la localización en donde se desarrolla la acción han sido fundamentales para comprender la articulación de un discurso que busca la coherencia y en donde tanto la normalidad como la monstruosidad cumplen las funciones atribuidas. Por ello, los contrarelatos que aparecen en algunos de los títulos son esenciales también para observar las brechas y las contradicciones de contenido.

5. 2. *Psycho* (1960)

5. 2. 1. *Ficha de la película*

Producción:	Shamley Productions
Productor:	Alfred Hitchcock
Distribución:	Paramount Pictures
Dirección:	Alfred Hitchcock
Guion:	Joseph Stephano (guionista) -basado en la novela homónima de Robert Bloch.
Música:	Bernard Herrmann.
Director de fotografía:	John L. Russell
Fecha de estreno en EEUU:	16 de junio de 1960
Reparto principal:	Anthony Perkins (Norman Bates), Vera Miles (Lila Crane), John Gavin (Sam Loomis), Janet Leigh (Marion Crane), Martin Balsam (Arbogast).

5. 2. 2. *Contextualización*

5. 2. 2. 1. *Introducción*

El primer estudio de caso se corresponde con *Psycho*, que fue una película producida en 1960 y dirigida por Alfred Hitchcock. La elección de este título responde a varias razones de diversa índole. En primer lugar, esta película fue un punto de inflexión en el desarrollo del cine de Hollywood. Así, el cine post-clásico comenzará a tomar consciencia de ciertos temas como la sexualidad, siendo *Psycho* uno de los títulos que permitirá la apertura hacia este tipo de temas, explorados posteriormente en el Nuevo Hollywood. En segundo lugar, el propio protagonista, Norman Bates, sentará las bases para la concepción del asesino en serie cinematográfico, por lo que se estableció como modelo en muchas de las películas posteriores. Por último, el hecho de que Norman Bates esté basado en Ed Gein goza de especial interés, al ser un criminal real que captó la atención de la sociedad y sirvió de fuente de inspiración para múltiples títulos. En el caso de esta película, los hechos

conocidos de este asesino en serie se ficcionalizaron en favor de la historia, lo que permitió tratar temas como la represión de manera cinematográfica.

5. 2. 2. 2. Contexto cinematográfico

Alfred Joseph Hitchcock nació el 13 de agosto de 1899 en Leytonstone (Inglaterra), en el seno de una familia católica de clase media. Su educación fue fundamental para entender varios de sus temas recurrentes en su filmografía, como es el miedo y el castigo (Adair, 2002). También fue fundamental su pasión por el cine desde muy joven, así como por la historia del arte y el dibujo. Gracias a su trabajo como rotulista en la Famous Player Lasky, consiguió comenzar a trabajar dentro del mundo del cine, lo que le permitió realizar su primer largometraje, titulado *The Pleasure Garden* (*El jardín de la Alegría*, 1925). A partir de ese momento, comenzó a dirigir diferentes largometrajes en el periodo mudo como *The Farmer's Wife* (*La esposa del granjero*, 1928) o *Blackmail* (*La muchacha de Londres*, 1929).

En el año 1939, viajó a Estados Unidos donde realizó *Rebeca* por encargo de David O. Selznick, convirtiéndose en su primer trabajo estadounidense. Entre las películas más destacadas de su carrera hasta el momento en que realizó *Psycho*, encontramos *Spellbound* (*Recuerda*, 1945), *Vertigo* (*Vértigo*, 1958) o *North by Northwest* (*Con la muerte en los talones*, 1959). Las habilidades polifacéticas de este director se demostraron también en sus producciones en televisión, como demuestra la serie *Alfred Hitchcock presents* (*Alfred Hitchcock presenta*, CBS y NBC, 1955-1965).

Como se puede observar, *Psycho* se realizó en pleno apogeo de su carrera y, como ya hemos apuntado, fue un título fundamental para el desarrollo del cine postclásico, ya que rompió con la narración del periodo clásico, como demuestra la famosa escena de la ducha, y diluyó los límites entre el antagonista y el protagonista, lo que cuestionó los roles tradicionales. Asimismo, el tema de la sexualidad y la violencia son explorados en esta película a través de la figura de Norman. De hecho, tal y como afirma Linda Williams, el cambio se produjo en el modo de narrar la historia, de manera que, en esta película:

El viaje comenzó, como los viajes en Disneylandia, con una recta y la anticipación al terror. Continuó con la película mediante una experiencia sin precedentes de desorientación, desestabilización, y terror. Cuando el metraje avanza, la cámara ojo voyeurística e intencionadamente 'se lava' en el desagüe después del asesinato de Marion y emerge de manera invertida saliendo del ojo muerto, ante lo que las audiencias pudieron, por primera vez en la historia del cine comercial, disfrutar de la pérdida de control, maestría y momento de avance¹⁹⁸. (Williams, 2004: 175-176)

Por su parte, el guionista, Joseph Stephano, coincidió con Hitchcock en esta película, y fue el responsable de situar a Marion Crane al principio de la película. Asimismo, fue quien le propuso a Hitchcock elegir a Anthony Perkins para el papel de Norman Bates (Bergan, 2006). Posteriormente, este guionista trabajó en la cuarta parte de *Psycho*, titulada *Psycho IV: The Beginning* (*Psicosis IV: El comienzo*, Mick Garris, 1990) y el remake que hizo el director Gus Van Sant en el año 1998.

Como ya hemos comentado, la ficcionalización fílmica de Ed Gein, el asesino en serie en el que está basado, fue fundamental, ya que, a pesar de ser una película basada en la novela homónima de Robert Bloch (Bloch, 2014), Hitchcock decidió adaptar la historia libremente. Con respecto al criminal real, Ed Gein, fue un granjero de Plainfield (Wisconsin), que había sido encontrado culpable de asesinato y profanación de tumbas. Nacido en 1906, fue el pequeño de dos hermanos, cuya madre mostraba un fervor religioso y un carácter muy dominante. Las muertes de su padre y su hermano le dejan solo con su madre, con quien mantiene una perturbada relación que derivó en que, tras su muerte, mantuvo su cadáver en casa, así como la conservación de unos cincuenta cadáveres en su casa. Además, asesinó a Mary Hogan y Bernice Worden, de quien también conservó partes del cuerpo. Finalmente, fue atrapado por la policía y declarado como incapacitado mentalmente en 1957 (Santaularia, 1957).

Tanto el libro como la película revelan ligeras diferencias entre ambas, como, por ejemplo, el físico de Norman, el cual es mucho más desagradable en

¹⁹⁸ Texto original: "The ride began, like the rides at Disneyland, with the line and its anticipation of terror. It continued in the film proper with an unprecedented experience of disorientation, destabilization, and terror. When the forward-moving, purposeful voyeuristic camera eye 'washes' down the drain after the murder of Marion and emerges in reverse twisting out of her dead eye, audiences could, for the first time in mainstream motion picture history, take pleasure in losing the kind of control, mastery and forward momentum."

la novela (Sanabria, 2013). El autor del libro, Robert Bloch, quedó fascinado, como él mismo afirma, con el hecho de que Ed Gein “era un necrófilo y un caníbal. ¡Ocupado, ocupado, ocupado! Tenía fijación con su madre, que había muerto doce años antes. Mantuvo su habitación intacta y desde entonces el caballero también se dedicaba a las perversiones de las tradiciones de los tiempos de los campos de exterminio nazis¹⁹⁹” (Rebello, 1998: 13). Así, el interés del director por la historia conllevó al autofinanciamiento mediante Shamley productions, con una distribución de la cinta por parte de Paramount Pictures. La propia habilidad de Hitchcock, tal y como afirma Thompson, fue lo que explica el resultado final:

En 1960, Hitchcock era muchas cosas: un director muy habilidoso en situaciones de suspense, un ingenioso explorador de personaje y situación, y un analista de su propio medio, un hombre que estaba embelesado por la manera en que las mecánicas de la película podían manipular a las audiencias y jugar con sus sentimientos de miedo y deseo²⁰⁰. (Thompson, 2009: 53)

Esta película se demostró como un auténtico éxito de taquilla, ya que contó con ochocientos mil dólares de presupuesto y consiguió una recaudación de 11 millones de dólares aproximadamente. Su éxito demostró que “el cine de terror de bajo presupuesto podía ser muy rentable” (Cueto, 2004: 131), ya que, el terror realista no necesitaba de un gran aparataje para conseguir su objetivo de asustar a la audiencia.

5. 2. 2. 3. Sinopsis de la película

Psycho cuenta la historia de Marion Crane (Janet Leigh), una secretaria de una empresa inmobiliaria, que mantiene una relación secreta con Sam Loomis, con quien se encuentra en el secretismo de los moteles y hoteles baratos. El comienzo de la película nos muestra a Samuel (John Gavin) y a

¹⁹⁹ Texto original: “Was a necrophiliac and a cannibal. Busy, busy, busy! He had a fixation on his mother, who had died twelve years previously. He kept her room inviolate and untouched since that time and the gentleman was also given to perversions in the time-honored tradition of the Nazi deaths camps.”

²⁰⁰ Texto original: “By 1960 Hitchcock was many things: a very skilled director of suspense situations, a witty explorer of character and situation, and an analyst of his own medium, a man who was entranced by the way film’s mechanics could manipulate audiences and play on their feelings of fear and desire.”

Marion manteniendo una conversación sobre su futuro en una habitación de hotel. Cuando ella vuelve a la oficina, su jefe le ordena llevar los cuarenta mil dólares de un cliente a un banco, momento en que ella aprovecha para robarlos y marcharse de la ciudad, en un intento por arreglar sus problemas económicos. Debido a que su jefe la ha visto y un policía ha desconfiado de ella, decide cambiar de coche para pasar desapercibida y, tras haber conducido durante un día, acaba en un motel apartado de la autovía que se llama Motel Bates. Este motel está dirigido por Norman Bates (Anthony Perkins), un extraño joven que vive con su posesiva madre en la mansión justo al lado del motel. Después de cenar con Norman, Marion decide devolver el dinero, así que vuelve a su habitación para ducharse y acostarse, y regresar a Phoenix. Cuando se está duchando, la madre de Norman aparece en el baño con un cuchillo y la asesina violentamente. Tras este terrible acontecimiento, Norman llega a la habitación y limpia cualquier posible prueba, incluido el coche, el cual, junto con el dinero, es ahogado en el pantano.

Pasados unos días sin saber nada de su hermana, Lila (Vera Miles) decide ir a buscar a Sam para averiguar el paradero de su hermana. Arbogast (Martin Balsam), un detective privado que ha contratado la empresa donde trabaja Marion, aparece donde están Sam y Lila y les pregunta por Marion. Como nadie sabe nada de ella, Arbogast decide preguntar por todos los moteles del lugar. En el Motel Bates, Norman evita dar cualquier tipo de información relevante. Arbogast se da cuenta de la presencia de la madre de Norman, por lo que decide ir a hablar con ella para cerciorarse de su inocencia. Tras conseguir entrar en la casa donde viven Norman y su madre, es asesinado en las escaleras. Debido a la gravedad del problema, Norman decide encerrar a su madre en el sótano.

Tras hablar varias veces con el *sheriff* sobre Norman y su difunta madre, Sam y Lila deciden acudir a la casa. Mientras que Sam entretiene a Norman, Lila consigue acceder a la casa. Cuando entra y se dirige a la habitación de la madre, descubre que la madre no se encuentra en ese lugar, así que decide seguir investigando. Cuando está en la planta principal, Norman entra en la casa, por lo que Lila se oculta en el sótano. Cuando ve a la madre y se acerca hacia ella, comprueba que, en realidad, es un cadáver, e inmediatamente

después, aparece Norman vestido de mujer con un cuchillo. Sam consigue detener a Norman e impedir que asesine a Lila. Finalmente, Norman es ingresado en un psiquiátrico y uno de los psiquiatras explican que, en realidad, Norman había asumido la personalidad de su madre, por lo que, bien con la excitación sexual, bien con la posibilidad de ser descubierto, esta personalidad se volvía agresiva y necesitaba acabar con aquellos elementos que la molestaban.

5. 2. 2. 4. *Estilo cinematográfico*

Psycho se caracteriza por tener un estilo realista, que está influido por el expresionismo alemán y el montaje soviético, en el sentido en que era un director al que le gustaba controlar la totalidad de la producción (Wood, 2009). La narración en blanco y negro fue escogida concienzudamente, debido a que “su código visual estaba demasiado cerca de la imagen televisiva o casera, que parte de la premisa de que el referente *existe* ahí fuera, o más aún, de la idea de que la imagen es el referente” (Cueto y Weinrichter, 2004: 135). Para Hitchcock, la importancia de filmar una historia realista le lleva a grabar en localizaciones naturalistas, aunque algunas de las escenas, como la del pantano, están grabadas en los estudios de la Universal.

El deseo por parte de Hitchcock de romper con la estructura de narración clásica, acabó influyendo enormemente en la manera de contar historias que adquirió el Nuevo Hollywood. La ruptura con la narrativa clásica y la capacidad para que el espectador se posicionase en favor del asesino, rompía, no solo con la relación entre filme y audiencia, sino también con el propio código Hays, y su establecimiento de que ninguna película podía ofrecer una lectura benigna del delincuente. La ruptura con lo establecido no solo lo realiza a través de la propia narración, sino también a través de imágenes que desafiaban la moral del momento como la del inodoro funcionando tras haber tirado de la cadena, el travestismo de Norman Bates o la semidesnudez de Marion en ciertas ocasiones.

Las localizaciones naturalistas se sitúan en una ciudad (Phoenix), una tienda de coches, una larga carretera, el pueblo (Faivale) y el motel y la casa

de los Bates. Salvo en el último caso, todos estos emplazamientos están asociados con la modernidad: interestatal, rascacielos, coches, ropas modernas, etc. En el caso del Motel Bates, vemos que, desde el punto de vista estético, se produce una conexión con el pasado, ya que el estilo de esta es una casa que conecta con un pasado cultural que, como afirma Betty Friedan, se conecta con la represión fundamentalmente: “La cultura victoriana no permitía a las mujeres aceptar o saciar sus necesidades sexuales básicas, nuestra cultura no permite a las mujeres aceptar o retribuir sus potencialidades como seres humanos, una necesidad que no es solamente definida por su papel sexual²⁰¹” (Friedan, 1997: 77). De esta manera, la casa victoriana, el único elemento de la puesta en escena que enlaza con lo histórico, sirve de escenario y de aviso visual de lo que esa casa esconde.

Desde el punto de vista cinematográfico, la película utiliza una amplia variedad de planos, donde destacan las escenas de los asesinatos que aceleran el montaje hacia un ritmo más rápido, en un intento por despertar una sensación de desasosiego en el espectador, de tal manera que la atmósfera de violencia de la escena que se acaba de presenciar deje al espectador intranquilo. De hecho, la escena de la ducha es fundamental para la ruptura de la historia y atacaba brutalmente al espectador por la violencia tan extrema a la que estuvieron obligados a mirar, mediante un montaje rápido de planos cortos. De hecho:

El espectáculo del asesinato de Marion ataca al espectador de dos maneras: oralmente con los chillidos de los violines, con las enormes cuerdas vocales de Leigh y con el horrible sonido del cuchillo atravesando el cuerpo de Marion siete veces; y visualmente con su exhibición gráfica de violencia física creada principalmente por el montaje. El asesinato en sí mismo está compuesto por treinta y cuatro planos separados, por primera vez la Madre/Norman es mirada a través de la cortina de la ducha para la toma que la muestra a ella/él dejando el baño²⁰². (Kendrick, 2010: 8)

²⁰¹ Texto original: “The Victorian culture did not permit women to accept or gratify their basic sexual needs, our culture does not permit women to accept or gratify their basic sexual needs, our culture does not permit women to accept or gratify their basic need to grow and fulfill their potentialities as human beings, a need which is not solely defined by their sexual role.”

²⁰² Texto original: “The spectacle of Mairon’s murder attacks the viewer in two ways: aurally with Bernard Hermann’s shrieking violins, Leigh’s ample vocal chords, and the hideously audible sound of the knife piercing marion’s body seven separate times; and visually, with its graphic display of physicial violence created largely by the montage editing. the murder itself is

En este sentido, la música es fundamental, ya que el compositor, Bernard Herrmann, utiliza lo que se ha llamado la “música irracional”, la cual es una música fácil de seguir, que sirve para manipular al espectador más fácilmente, ya que la “melodía es el elemento más racional de la música. Precisamente porque organiza un cierto número de notas en un modelo reconocible, una melodía convencional generalmente tiene pequeños problemas para encontrar su nicho en la mente consciente²⁰³” (Brown, 1982: 23). En este sentido, la música que Herrmann compone, se basa en sonidos discordantes para reforzar la irracionalidad de la situación. Además, los sonidos estridentes que oímos mientras que Norman está acuchillando a Marion en la escena de la ducha, sirven para reforzar dichas cuchilladas sin necesidad de mostrarlos dentro de plano (Hayward, 2009).

5. 2. 2. 5. Recepción

Psycho ganó el Globo de Oro a la mejor actriz de reparto (Janet Leigh) en 1961 y el premio Edgard a Mejor Guion Cinematográfico (Robert Bloch y Joseph Stefano) y, aunque consiguió varias nominaciones a los Óscars, no consiguió llevarse ninguna estatuilla. Desde el punto de vista de la crítica, la película tuvo diversas opiniones. Por un lado, Bosley Crowther, del *New York Times*, afirmó que, “francamente, sentimos que sus explicaciones son un poco de broma por un hombre que ha sido conocido para recurrir a tales tácticas en sus películas previas²⁰⁴” (Crowther, 1960: electrónica). Por otro lado, en *Variety* dijeron de la película que era “un buen entretenimiento propio de Hitchcock, inusual, y en el tipo correcto de rayo de taquilla²⁰⁵” (VV. AA., 1960: electrónica). Asimismo, su importancia para la historia del cine se demuestra en su posición en la lista del American Film Institute (14º) y del British Film Institute (35º).

composed of thirty-four separate shots, from the first time Mother/Norman is glimpsed through the shower curtain to the shot that shows her/him leaving the bathroom.”

²⁰³ Texto original: “Melody is the most rational element of music. Precisely because it organizes a certain number of notes into a recognizable pattern, conventional melody generally has little trouble finding a niche for itself in the conscious mind.”

²⁰⁴ Texto original: “Frankly, we feel his explanations are a bit of leg-pulling by a man who has been known to resort to such tactics in his former films.”

²⁰⁵ Texto original: “An unusual, good entertainment Hitchcock, and on the right kind of box office beam.”

Desde el punto de vista histórico, *Psycho* recoge todas las tensiones que estaban evitando afrontar, como era el caso del movimiento por los derechos civiles. Así, Hitchcock toma la figura de Norman Bates como encarnación de una serie de tensiones existentes: el campo y la ciudad, los hombres y las mujeres y el capitalismo frente a otras formas de vida. Por ello, la figura de Ed Gein sirvió a Hitchcock para enfrentar a la audiencia ante un Estados Unidos que era muy diferente al modelo ideal que se presentaba en las televisiones de finales de los años cincuenta.

La importancia y el éxito que cosechó finalmente la película dio lugar a que, en la década de los ochenta, con el impulso que se dio a las sagas de terror, se realizasen varias secuelas: *Psycho II (Psicosis II: el regreso de Norman)*, Richard Franklin, 1983), *Psycho III (Psicosis III)*, Anthony Perkins, 1986) y una última secuela lanzada para televisión, *Psycho IV: The Beginning (Psicosis IV: el comienzo)*, Mick Garris, 1990). Asimismo, se hicieron algunas historias inspiradas en *Psycho* como es la película *spin off* hecha para televisión, *Bates Motel (El motel de Norman)*, Rothstein, 1987), que convierte a Norman Bates en un fantasma. Asimismo, el director Gus Van Sant realizó un *remake* homónimo en color de la película en 1998 utilizando el montaje exacto de la película original, con Vince Vaughn interpretando a Norman Bates. Por último, *Bates Motel* (A&E, 2013-2017) ha llevado a la pequeña pantalla la precuela de la historia de Norman Bates.

5. 2. 3. Análisis de la película

5. 2. 3. 1. El monstruo

Psycho, como ya hemos comentado en el apartado de contexto cinematográfico, fue el filme que cambió radicalmente el cine de terror al haber introducido un monstruo muy diferente a sus precedentes. En esta película, el asesino en serie está encarnado por Norman Bates, un hombre blanco, de, aproximadamente, unos treinta años, que vive a las afueras de Fairvale y regenta el motel familiar. A pesar de parecer ser un hombre aparentemente normal, Norman revela su oscura naturaleza a través de los dos asesinatos que aparecen en pantalla (Marion y Arbogast), en primer lugar; los dos asesinatos

de los que se hablan fuera de cámara (Norma Bates y su amante), en segundo lugar; y el intento de asesinato de Lila Crane, por último. De esta manera, los crímenes de Norman y su comportamiento responden a una lógica totalmente diferente a la capitalista, debido a que el motivo no es económico, a pesar de la creencia de Arbogast.

Desde el punto de vista histórico, el homicidio estaba empezando a convertirse en un hecho habitual para la sociedad estadounidense (Lane, 1997). La repetición del asesinato por la misma persona lo convertía en un crimen bastante temido por el éxito que demuestra dicho criminal al conseguir realizarlo varias veces. En el caso de Norman, su aparente normalidad juega con ese miedo al éxito del criminal que comenzará a gestarse en la sociedad estadounidense. Además, tras el asesinato de Marion, Norman regresa a la habitación donde se alojaba para eliminar cualquier tipo de prueba que pueda incriminar a su “madre”. La metáfora de Norman Bates como asesino en serie busca despertar el miedo en el espectador, al mostrar un personaje que es capaz de “entender la diferencia entre el bien y el mal y [es] consciente de las circunstancias y las consecuencias de sus acciones²⁰⁶” (Giannangelo, 1996: 18).

Desde el punto de vista cinematográfico, la personalidad de Norman reúne muchas de las características que, veinte años después, se atribuirán al asesino en serie: la dominación de las fantasías es tan intensa que, finalmente, el asesino en serie la deberá hacer realidad, e inadaptación sexual, lo que genera que sienta una frustración con la que no es capaz de lidiar (Ressler, 2005). Aunque la característica de Norman que más miedo despierta es el hecho de que, a pesar de parecer un ciudadano decente, esconde una maldad perversa que hasta él mismo desconoce. Históricamente, la migración a las ciudades vino acompañada de un anonimato entendido, en muchos casos, como el “vecino de la puerta de al lado”. De esta manera, Norman Bates despierta el sentimiento de miedo ante el anonimato, ya que presenta a un individuo, por un lado, totalmente confiable por su aspecto delicado y su educación con los clientes y, por otro lado, la posibilidad de que cualquier

²⁰⁶ Texto original: “Understand the difference between right and wrong and [is] aware of the circumstances and results of their actions.”

persona pudiese realizar los peores actos. Norman se convierte así en un villano que, según William Rothman, posee unos atributos que van más allá de la pura maldad, ya que:

Un villano parece desenmascararse mediante la complicidad de la cámara. Pero después la cara momificada de su 'madre' es momentáneamente puesta sobre (¿la superficie desde dentro?) la cara de este hombre. El extraordinario gesto de Hitchcock declara que quien sea o lo que sea Norman Bates/Tony Perkins [...] este es un ser humano, una criatura de carne y sangre²⁰⁷. (Rothman, 2004: 220)

En relación a la idea de que cualquier individuo podía convertirse en una aberración, es importante tener presentes el Holocausto y el Nazismo, ya que las consecuencias de estos acontecimientos históricos se habían revelado como auténticas monstruosidades que podían ser perpetradas por cualquier individuo, incluso, aquellos ciudadanos modélicos. En este sentido, *Psycho* y Norman Bates encarnan el miedo a que la crueldad y el sadismo puedan ser ejercidos por un hombre blanco, americano, protestante y joven:

El elemento realmente significativo de Gein es... el horror americanizado. Antes de Gein y de las películas que surgieron de la obsesión con este caso, los monstruos que popularizaron las películas de terror eran siempre extranjeros de alguna manera. Venían de Transilvania, o de Egipto, o del espacio exterior. Con Gein comienza el principio de un tipo muy específico de horror estadounidense. El legado gótico se muestra infame en el 'traje de mujer' de Norman Bates (con sus afinidades al uso nazi de la piel humana seca para varios propósitos). [...] En esta película, los reinos de realidad y ficción, característicos de docudramas y, en particular, de las narrativas cinematográficas del Holocausto, no son distintas²⁰⁸. (Picart y Frank, 2006: 28)

²⁰⁷ Texto original: "A villain appears to be unmasking himself with the camera's complicity. But then 'mother's' mummified face is momentarily superimposed over (surfaces from within?) this man's living face.

Hitchcock's extraordinary gesture declares that whoever or whatever we take Norman Bates/Tony Perkins to be [...] this is a human being, a creature of flesh and blood."

²⁰⁸ Texto original: "The really significant thing about Gein is... the Americanized horror. Before Gein and the films that sprang from the obsession with this case, the monsters that populated horror films were always foreign in some way. They either came from Transylvania, or Egypt, or from outer space. With Gein you really get the beginning of a very specifically American kind of horror. Norman Bates's infamous Gothic legacy of the 'woman suit' (with its affinities to the Nazi use of dried human skin for various purposes). [...] In this film, the realms of fact and fiction, characteristic of docudramas and, in particular, Holocaust cinematic narratives, are not distinct."

Por otra parte, aunque lo desarrollaremos más extensamente posteriormente, es importante tener presente que Norman representaba también el monstruo que invadía la privacidad, que tanto apreciaban los estadounidenses. En consecuencia, la estabilidad quedaba cuestionada en esta película con la presencia de un monstruo estadounidense que atacaba la privacidad y representaba la imposición violenta de la normalidad sobre aquello que se considera extraño o ajeno, como es el caso de Marion, que podría traducirse como el reflejo monstruoso de la imposición de la jerarquía racial y de género que sucedía en la sociedad estadounidense durante el periodo de estabilidad de los años cincuenta. Obviamente, y como hemos podido comprobar en el contexto histórico, dicha “paz” se construyó como un elemento ficticio, debido a los enfrentamientos violentos que estaba experimentando la población negra que estaba luchando por la consecución de la igualdad de derechos. Progresivamente, la violencia comenzaba a formar parte de la sociedad estadounidense, de tal manera que el individuo blanco heterosexual estaba empezando a ser cuestionado.

Así, Norman Bates representa la idea de un nuevo monstruo, el cual se caracteriza por ser un estadounidense, blanco y heterosexual, que encarnaba el descubrimiento de las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial, los movimientos sociales o de un Estados Unidos diferente a la que aparecía en la televisión. Sin embargo, su serie de televisión, *Alfred Hitchcock Presents*, ya había demostrado una transgresión en la representación de temas y en la propia narración clásica (Castro de Paz, 1999). Asimismo, la adaptación de Ed Gein en la figura de Norman Bates despertaba la inquietud en la audiencia por el hecho de que su existencia revelaba que cualquier individuo podía ser capaz de cometer los crímenes más atroces. Finalmente, la monstruosidad del villano reside en que su incomprensible comportamiento escapa totalmente al maniqueísmo de los relatos políticos imperantes en la Guerra Fría.

5. 2. 3. 2. *Las víctimas*

El segundo de los elementos, las víctimas y sus familiares, representa la normalidad, a la cual, se opone la monstruosidad. En el caso de *Psycho*, las

víctimas son Marion y Arbogast, por un lado, y Sam y Lila, que representarían a los allegados de Marion, por otro. Además de las víctimas en cámara, el filme releva la existencia de otro asesinato perpetrado por Norman fuera de cámara, cuyas víctimas serían su madre, Norma Bates, y su amante.

Marion Crane es la primera víctima en la película de Norman Bates y representa un nuevo tipo de mujer que estaba empezando a estar presente en la sociedad, la cual, a su vez, se caracterizó por ser independiente, soltera y trabajadora (Hewitt, 2005). Es importante tener en cuenta que “ser una mujer soltera en los cincuenta es situar a alguien socializando y consumiendo. [...] Hitchcock lo usaba para describir la América de postguerra como una cultura construida en el exceso y la rapidez²⁰⁹” (Erb, 2006: 58). Marion es rubia, moderna, y proviene de una gran ciudad, como es el caso de Phoenix, y simboliza la modernidad de la que la vida urbana venía acompañada. Sin embargo, ese tipo de estilo de vida acarreó también otra serie de problemas a los que nuestra protagonista se ve obligada a enfrentarse. Como mantiene una relación extramatrimonial con Sam Loomis, Marion busca establecer lazos más profundos y una relación respetable con su amante. En este sentido, la importancia del dinero como medio para alcanzar la felicidad hunde sus raíces en la predominancia de la mentalidad capitalista en la sociedad estadounidense contemporánea a la producción de la cinta:

El intenso amor de Marion por Sam hace del mismo un acto transgresor solo para que sirva como catalizador para robar el dinero. La sexualidad premarital debía haber sido oficialmente un tabú a finales de los sesenta, pero en la práctica, había sido común entre los estadounidenses de clase media desde los cuarenta. El sexo y los manuales de matrimonio de los cincuenta indican que el cambio más llamativo en el comportamiento sexual de las mujeres de la postguerra fue la alta incidencia de las relaciones prematrimoniales entre las mujeres y sus prometidos²¹⁰. (Hendershot, 2001: 27)

²⁰⁹ Texto original: “To be a single woman in the fifties is to watch everyone else socializing and consuming. [...] Hitchcock used it to depict postwar America as a culture built on surfeit and speed.”

²¹⁰ Texto original: “Marion’s intense love for Sam makes this a transgressive act just as it will serve as the catalyst for stealing the money. Premarital sexuality may have been officially a taboo in the late 1960s, but in practice, it had been common among middle-class Americans since the 1940s. Sex and marriage manuals of the 1950s indicate that the most striking change in sexual behavior among postwar women was the high incidence of premarital intercourse between women and their fiancés.”

Igualmente, la decisión de Marion de aislarse de sus preocupaciones y refugiarse en el Motel Bates conlleva al encuentro con Norman y al enfrentamiento entre dos tipos de mentalidades: la tradicional y la más moderna, las cuales estaban conviviendo en una Norteamérica que estaba a punto de sufrir una revolución. Frente a la apología de la familia tradicional por la que aboga Norman, ella representa la búsqueda del éxito y el individualismo, cuyas ideas quedan desenmascaradas cuando Marion aconseja a Norman que encierre a su madre en un hospital psiquiátrico para que él pueda continuar su vida.

La escena de la ducha es seguramente la más memorable de toda la película. En ella, mientras Marion se relaja y disfruta de ella, aparece Norman vestido de su madre, cuya personalidad ha enfurecido por la atracción de Norman por esta mujer, e irrumpe violentamente en este momento de privacidad para asesinarla con un cuchillo:

El asesinato de la ducha es terrible porque se nos presenta con una imagen gráfica, explícita e inquietante de la madre llevando a cabo su ley e imponiendo retribución. Esta escena despierta en el espectador un miedo infantil hacia la castración, los padres castigadores. [...] En *Psycho*, todas las fronteras que marcan al sujeto hablante como separado del otro han colapsado, dando lugar al terror del yo abyecto²¹¹. (Creed, 1993: 148, 150)

Con esta escena, la película vuelve a reflexionar sobre la ilusión de la privacidad moderna. La normalidad, que se asocia a dicha privacidad, es atacada por la entrada de un ser extraño, la madre de Norman, en un espacio tan privado como es el baño. Como podemos observar, la importancia de la privacidad (muy ligada a la existencia de una frontera, mental y física que aísle y separe a los individuos, siendo una constante en la historia estadounidense) y la posibilidad de que desaparezca violentamente eran una preocupación histórica y cultural del momento.

La muerte de Marion será el hilo conductor del resto de la historia. En este relato, las deudas de Sam por motivos familiares y su divorcio son las que

²¹¹ Texto original: "the shower murder is horrific because it presents us with a graphic, explicit, disturbing image of the mother carrying out the law, enforcing retribution. This scene awakens in the spectator an infantile fear of the castrating, punishing parent. [...] In *Psycho*, all boundaries that mark out the speaking subject as separate from the other have collapsed, giving rise to the terror of the abject self."

llevan a la protagonista a robar el dinero. La necesidad de empatizar con las razones de Marion explica que Sam represente la masculinidad heteronormativa de raza blanca, ya que, por un lado, físicamente, demuestra un porte atractivo y masculino y, por otro, desde el punto de vista de la personalidad, adopta el papel dominante y protector de los personajes femeninos. Consecuentemente, Sam es el personaje que evita que Lila sea asesinada por Norman, lo que sirve para afirmar su masculinidad frente a Norman. De hecho, “su encuentro no es solo crucial para esta película, sino que se sitúa como fundamental para la representación de la masculinidad del Nuevo Hollywood, así como la fascinación por la yuxtaposición de lo ‘normal’ con lo perverso, o, en una palabra, la masculinidad *queer*²¹²” (Greven, 2013: 64).

La modernidad de la película recae en Lila Crane, la hermana de Marion, la cual, por el papel que desempeña, se ha relacionado con la *final girl*, es decir, la superviviente de las cintas *slashers*. Este personaje es la chica que sobrevive gracias a una virtud cercana a lo moralmente aceptable del momento, y cuya sexualidad es apenas inexistente, debido a su negación o a su incapacidad para mantener relaciones íntimas (Trencansky, 2001). En este sentido, Lila Crane avanza la idea puritana de que la chica con comportamiento adecuado es la que sobrevivirá, una idea que queda remarcada por los pecados de su hermana. De hecho, la manera de remarcar la diferencia con su hermana se muestra, no solo a través de la preocupación por los actos de Marion, sino también en la propia reprobación de los mismos. Además, la importancia de Lila reside en ser el personaje que revela la verdad sobre Norman Bates, cuya realidad responde a la represión sexual a la que ha estado expuesto a lo largo de su vida, según Robin Wood. “La exploración de la casa por Lila es una exploración de la personalidad psicopática de Norman. Toda la secuencia, con sus descubrimientos en la recámara, el desván y el sótano tiene claras connotaciones freudianas. El decorado victoriano, atiborrado de inventiva, intensifica la atmósfera de represión sexual” (Wood, 1968: 137-138).

²¹² Texto original: “Their encounter is not only crucial to this film but would prove to be fundamental to the New Hollywood representation of masculinity, equally fascination by the juxtaposition of ‘normal’ with perverse, or, in a word, queer masculinity.”

El siguiente personaje del que hablaremos es del investigador privado, Milton Arbogast, quien ha sido contratado por la empresa donde trabajaba Marion para descubrir el paradero de los cuarenta mil dólares. Este personaje encarna la mentalidad más cercana a la lógica económica de la época, ya que la única relación que le vincula a Marion es el contrato con la empresa donde ella trabaja. Arbogast entiende que la gran cantidad de dinero que lleva encima puede haber sido el desencadenante de la desaparición de Marion, por lo que sus preguntas siempre están orientadas por dicha lógica. La mentalidad de Arbogast con respecto a los motivos de la muerte representan la asociación religiosa de la riqueza como un camino hacia la salvación (Foley, 2007). La obstinación de este personaje por averiguar la verdad le llevará a su muerte, ya que, al desconfiar de lo que Norman le cuenta, decide entrar en su hogar y hablar con la madre, a la que ha visto en la ventana. El espacio seguro de la privacidad del hogar se rompe por primera vez a lo largo del film, ya que Arbogast consigue entrar, e incluso, consigue recorrer parte de las escaleras hacia la planta de arriba. Finalmente, Norman, vestido como la madre, consigue deshacerse de él, al empujarle violentamente por las escaleras, en un intento por expulsar esa intrusión en la normalidad-privacidad de Norman.

Por último, hay dos víctimas de las que se hablan, cuyos asesinatos han sido producidos fuera de cámara: la madre y el amante. En este caso, poco sabemos de las víctimas, pero, como se puede observar, la madre comienza una relación con el amante fuera del matrimonio. Norman, como representación de la sociedad tradicional estadounidense, no puede permitir que una mujer viuda disfrute el amor tras la desaparición de su padre, por lo que decide asesinar a ambos como castigo por el placer “prohibido” que le reporta a su madre, ya que, según los roles tradicionales, la mujer debía estar supeditada al hombre, y cualquier placer individual debía estar relegado a las necesidades del hombre. Aparte de esto, se habla de otras dos víctimas, dos chicas jóvenes que han desaparecido, pero en las que no se profundiza.

5. 2. 3. 3. *Las autoridades*

En este punto, hablaremos de aquellas figuras que representan a la autoridad estatal o nacional, así como a expertos dentro de un campo científico y que tienen relación con el discurso en torno a Norman. Por tanto, aquellas figuras de autoridad que aparecen en la película son el *sheriff* de Fairvale y su mujer, por un lado, y el psiquiatra que aparece al final de la película, por otro.

El *sheriff* y su mujer son un matrimonio de edad avanzada, cuyo personaje masculino es la encarnación del estado, en tanto que se encarga de velar por la seguridad ciudadana y el orden. Las apariciones de estas dos figuras se producen en tres ocasiones: en su casa, en la iglesia y en el juzgado donde está Norman al final de la película. En el ámbito rural, el *sheriff* es un ciudadano más que conoce a todos los habitantes de la población y, en el caso del filme, sucede lo mismo con Norman. La cercana relación con el resto de habitantes explica que el oficial sienta reticencia a creer a Sam y a Lila. La familiaridad de los habitantes de esta pequeña localización se observa en que el *sheriff* habla con Norman por su nombre y conoce lo que ha sucedido con él a lo largo de su vida. Así, es el agente quien revela que Norma Bates murió diez años antes, junto con su amante, y fue enterrada en el cementerio local. A la hora de contar la historia, es evidente que nadie desconfió de Norman, ni pensó en él como el presunto culpable de las muertes.

La figura del *sheriff* obliga hablar de la presencia del elemento gótico en esta película, ya que, a pesar de que su obligación es velar por la seguridad, comete una negligencia al creer que, como ha conocido a Norman a lo largo de su vida, su confianza en él no le hace culpable. Por esta razón, lo gótico convierte aquello que creemos conocido en un elemento desconocido y que despierta miedo:

Las narrativas populares del crimen asumen y refuerzan ese sentido de distancia moral y social entre la normalidad y la desviación criminal dentro de dos convenciones centrales: el culto al horror, que subrayó la incompreensión del mal humano extremo para los hombres y las mujeres normales; y el culto al misterio, que asumió el último desconocimiento del mal humano extremo cometido por hombres y mujeres normales. La narrativa gótica del asesinato jugó un papel primario dando forma a la respuesta moderna de transgresión criminal, ordenando la cuarentena social de los criminales en

penitenciarias y hospitales mentales, y reforzando la otredad del criminal desviado sobre la que descansa dicha cuarentena²¹³. (Halttunen, 1990: 239-240)

Desde el punto de vista histórico, el *sheriff* representa a esa América aún inocente, que confía en que todo lo que está considerado como maligno solo sucede fuera de sus fronteras. El descubrimiento de Norman, al igual que sucedió con el descubrimiento de Ed Gein, supuso una caída del mito, ya que “la pérdida de inocencia lleva a la frustración y al sentido de que la vida ha perdido toda lógica o coherencia²¹⁴” (Hume, 2002: 59). En el mismo sentido, Hitchcock juega con el espectador y con su sentimiento de confianza de Norman, ya que:

Lo que nuestro descubrimiento de la verdad no puede hacer es eliminar nuestra sensación de complicidad. Se nos ha llevado a aceptar a Norman Bates como una extensión potencial de nosotros mismos. Lo de que todos llevamos dentro de nosotros mismos todas las potencialidades humanas, tanto para el bien como para el mal, de modo que todos compartimos una culpa común. (Wood, 1968: 139)

La segunda representación de la autoridad de la que hablaremos es del psiquiatra que aparece al final de la película. El discurso médico, como ya hemos visto en capítulos anteriores, en torno a la ciencia de la mente había comenzado a adquirir una gran importancia tras la segunda guerra mundial. El relato que ofrece este psiquiatra para explicar lo que sucede con Norman, se entiende como un conocimiento al que solo pueden acceder determinados individuos por la preparación o el lugar donde trabaja. Consecuentemente, ningún individuo ajeno al discurso puede rebatir al sujeto creador de conocimiento (Foucault, 1988). La posición moral que ocupa el psiquiatra, como autoridad irrefutable en la materia, queda reforzada por la actitud del

²¹³ Texto original: “Popular narratives of the crime both assumed and reinforced that sense of moral and social distance between normality and criminal deviance within two central conventions: the cult of horror, which underlined the incomprehensibility of radical human evil to normal men and women; and the cult of mystery, which assumed the ultimate unknowability of radical human evil by normal men and women. The Gothic narrative of the crime of murder played a primary role in shaping the modern response to criminal transgression, both mandating the social quarantining of criminals in penitentiaries and mental hospitals, and reinforcing the radical otherness of the criminal deviant on which that quarantining rested.”

²¹⁴ Texto original: “Loss of innocence leads to frustration and to a sense that life has lost any logic or coherence.”

propio *sheriff*, quien asegura que el único que puede dar la solución a lo que sucede con Norman es él²¹⁵.

Para que resulte efectivo, el lenguaje usado por el doctor aspira a ser lo más objetivo posible, por lo que, en inglés, utiliza el presente simple con el sujeto en tercera persona. La ausencia de la primera persona expulsa cualquier tipo de atisbo de interpretación persona y transforma las conclusiones de psiquiatra en un discurso científico y objetivo y, por tanto, verdadero, ya que el doctor afirma sus aseveraciones “en el espacio de una exterioridad salvaje, pero no se está en la verdad más que obedeciendo a las reglas de una ‘policía’ discursiva que se debe reactivar en cada uno de sus discursos” (Foucault, 1992: 22).

En este sentido, la verdad es la perpetuación de un conjunto “lógico” de creencias que debe ser asumido por todos los miembros del grupo como algo real y, para ello, ciertos sujetos participan activamente en la creación de esta “verdad”, la cual ha conseguido desprenderse de su asociación a lo ideológico para considerarse dentro del sentido común. De esta manera, el psiquiatra explica la enfermedad de Norman de esta manera: “Ve, cuando la mente aloja dos personalidades, siempre hay un conflicto, una batalla. En el caso de Norman, la batalla está terminada, y la personalidad dominante ha ganado²¹⁶”. La existencia de esta figura no solo sirve para que los protagonistas reciban una respuesta satisfactoria que permita entender la conducta de Norman, sino para que el público también acepte dicho relato, debido a que estaba empezando a confiar en la psicología y la psiquiatría como dos ciencias que permitían conocer la mente humana.

5. 2. 3. 4. *Oposición entre la monstruosidad y la normalidad*

Tras este análisis de los diferentes elementos que conforman la historia, (el monstruo, las víctimas y sus familiares, y las autoridades), pasaremos a analizar la articulación del discurso a través de las relaciones entre los

²¹⁵ En el DVD dice que “si alguien obtiene alguna respuesta, será el psiquiatra. Incluso yo no pude alcanzar a Norman y él me conoce”.

²¹⁶ En la versión original, hacia el minuto 106 dice: “You see, when the mind houses two personalities, there’s always a conflict, a battle. In Norman’s case, the battle is over, and the dominant personality has won.”

diferentes elementos. Para ello, en primer lugar, es importante atender a los dos aspectos fundamentales en una película de terror, a saber, la normalidad y la monstruosidad. Como ya hemos comentado previamente, estas construcciones responden a su contexto cultural e histórico y van cambiando en función de los acontecimientos y procesos históricos.

La normalidad, cuyas reglas y lógica interna se corresponden con aquellas que rigen la sociedad que produce la película en ese momento histórico, está encarnada en las figuras de Marion, Sam, Lila y Arbogast fundamentalmente. En todos los casos, se trata de individuos que pertenecen a la clase trabajadora, quienes, por un lado, ofrecen sus servicios a una empresa con la que no mantienen ningún vínculo familiar y, por otro, poseen unas preocupaciones fundamentalmente económicas, sobre todo, en el caso de Marion y Sam. Salvo en el caso de Lila y Marion, que son hermanas y viven juntas, el resto no tienen ningún tipo de relación familiar entre ellos. Además, la relación amorosa que mantienen Marion y Sam muestra un cambio con respecto al concepto tradicional de familia, ya que están manteniendo relaciones extramatrimoniales, cuyo objetivo no es la reproducción sino el placer físico y amoroso. Es importante tener en cuenta que el divorcio, tal y como se muestra en la conversación entre Sam y Marion al principio de la historia, estaba cambiando el concepto de familia tradicional. Aparte de una aceptación cada vez más generalizada del divorcio en la sociedad estadounidense, las familias comenzaron a experimentar una tendencia hacia la familia nuclear, compuesta fundamentalmente por los dos progenitores y los hijos, que, a su vez, despertó críticas por parte de los sectores más reaccionarios (Goldthorpe, 1987).

Frente a estos individuos urbanos, con un tipo de vida que se adecua en mayor medida a la modernidad, la monstruosidad en esta cinta está encarnada por Norman Bates, un joven de raza blanca, que vive en un espacio rural al lado de un motel. Desde el punto de vista histórico y cinematográfico, nos encontramos aún en un momento donde el cine estadounidense está ocupado mayoritariamente por actores y actrices blancos. Aunque los negros habían comenzado su revolución contra el sistema establecido, en Hollywood eran los productores los que negociaban directamente con los estudios, lo que exigía, al

mismo tiempo, que dichos productores se tuviesen que adecuar a los estándares de los estudios (Powers, Rothman y Rothman, 1996). En el caso de *Psycho*, el director tuvo su propia idea para poder financiar la película:

El director y su equipo de producción comenzaron tranquilamente a explorar la manera de minimizar el aspecto negativo de la inversión en *Psycho*. Hitchcock acertó con la solución: planear su nueva producción tan escrupulosamente como cualquier largometraje de gran presupuesto, pero rodado barata y rápidamente, casi como un episodio expandido de su serie de televisión, *Alfred Hitchcock Presents*²¹⁷. (Rebello, 1998: 26)

Por tanto, *Psycho* debe englobarse dentro de este circuito, lo que explica la invisibilidad de los negros en las pantallas de cine por su posición inferior en la jerarquía social. En este sentido, aunque el problema étnico persistirá, la normalidad hegemónica blanca queda amenazada por la otredad, debido a que plantea una alternativa al discurso urbano que aparece en la televisión. De hecho, dicha realidad se ve perturbada por la llegada de Marion y la atracción que despierta en Norman, así como la presencia de la mentalidad acorde al discurso dominante de la década de los cincuenta. En este sentido, Norman representa un tipo de hombre totalmente alejado de lo que la sociedad demanda:

Norman está presionado por dos direcciones opuestas: está trabajando bajo las expectativas de su madre todo el tiempo, consciente de que el resto de la sociedad espera algo diferente de él. No puede llenar ninguno de esos roles de una manera satisfactoria y sufre de una culpa constante sobre los fallos reales e imaginarios²¹⁸. (Corstophine, 2011: 160)

La monstruosidad de Norman se opone a la normalidad del resto de personajes en el sentido en que, económicamente, no responde a lo que el capitalismo estadounidense exige de un individuo, ya que, para Norman, las necesidades maternas son sus prioridades frente al éxito. Su mentalidad

²¹⁷ Texto original: "The director and his production staff quietly began exploring how to minimize the investment downside of *Psycho*. Hitchcock hit on the solution: plan his new production as scrupulously as he would any big-budget feature film, but shoot it quickly and inexpensively, almost like an expanded episode of his TV series, *Alfred Hitchcock Presents*."

²¹⁸ Texto original: "Norman is under pressure from two contrary directions: he is labouring under the expectations of his mother all the while aware that wider society expects something different from him. He can fulfill neither of these roles in a satisfactory way and suffers from constant guilt over real and imagined failures."

opuesta a la lógica del capitalismo le sitúa igualmente como una monstruosidad, ya que, atenta contra la raíz filosófica del discurso de postguerra estadounidense. Así:

La organización económica dominante de los Estados Unidos es y siempre ha sido capitalista, un sistema basado en la competición económica entre individuos. [...] Así como el concepto de blancura es tan endémica en la cultura estadounidense que suele pasar desapercibido, la penetración del capitalismo a menudo hace difícil para los norteamericanos reconocer su omnipresencia²¹⁹. (Benshoff y Griffin, 2009: 168)

Por tanto, la presencia de Norman y su negación a plegarse ante los requerimientos del capitalismo lo convierten en una otredad dentro de un sistema que se rige por unas normas diferentes a las que él entiende. En este sentido, esta oposición se hace evidente en la escena en que Marion y Norman están cenando y hablando en el cuarto de detrás de recepción hacia el minuto 30. En primer lugar, el conflicto es ilustrado mediante la decoración que rodea a cada uno de los personajes, ya que, mientras que Marion está rodeada de unos muebles más modernos y está más iluminada, Norman, en cambio, está rodeado de pájaros disecados y una decoración más austera. Además, la propia conversación, hacia el minuto 40, evidencia la desavenencia entre ambos individuos, según el cual, Marion prioriza la importancia de la individualidad y Norman cree en la preeminencia de la familia:

MARION: ¿Por qué no te marchas?

NORMAN: A una isla privada, ¿cómo tú?

MARION: No, no como yo.

NORMAN: No podría hacer eso. ¿Quién cuidaría de ella? Estaría sola allí. Su fuego se iría. Sería frío y húmedo como una tumba. Si amas a alguien, no le hace eso, incluso si lo odias. Entiendes, no la odio. Odio en lo que se ha convertido. Odio la enfermedad.

MARION: ¿No sería mejor si la pusiesen en algún lugar?

Norman: ¿Quieres decir en una institución? ¿Un manicomio? La gente siempre llama a manicomio 'algún lugar', ¿no? Ponerla en algún lugar.

MARION: Lo siento. No quería sonar indiferente.

²¹⁹ Texto original: "The dominant economic organization of the United States is and always has been capitalism, a system based on economic competition among individuals. [...] Just as the concept of whiteness is so endemic to American culture that it often goes unnoticed, the pervasiveness of capitalism often makes it difficult for Americans to recognize its omnipresence."

NORMAN: ¿Qué sabes de cuidar?²²⁰

Por otra parte, Norman se convierte en otredad a través de su masculinidad, opuesta a la hegemónica del momento (Greven, 2013), lo que se acentúa con la recreación de su madre por medio del travestismo. Así, Norman se convierte, al mismo tiempo, en el receptáculo de aquellos tabúes para la sociedad norteamericana. Aunque el descubrimiento de Ed Gein fue crucial para la creación de este personaje, el filme remarca ciertos aspectos de Norman como es la violencia indiscriminada, el *voyeurismo*, el travestismo y la necrofilia. De todos ellos, son los dos últimos los que descubrimos al final de la película. El último de ellos, sobre todo, la necrofilia enlaza con la religión, ya que “un cuerpo sin alma, un no-cuerpo, un asunto inquietante, es para ser excluido del *territorio* de Dios. [...] Si un cuerpo es basura, materia transicional, mezcla, es, sobre todo, lo opuesto a lo espiritual, lo simbólico, y de ley divina²²¹” (Kristeva, 1982: 109).

Consecuentemente, la violencia y los crímenes le convierten automáticamente en el monstruo de la película. De hecho, la conocida escena de la ducha remarca la expulsión de la sociedad porque el cuerpo de una mujer indefensa y desnuda, en el momento de su baño, se convierte en el objetivo de toda su agresividad. En este sentido, dicha escena “infunde en la audiencia un sentido de futilidad y de pérdida. El horror y el silencio al final de la escena, cuando la música y los gritos de Marion han parado y todo lo que puede ser oído es la ducha corriendo y el borboteo del desagüe, es el sonido del horrible vacío que viene al final de la vida de alguien” (Schoell, 1985: 15). No obstante, la cotidianidad de la violencia surge por su utilización para detenerle cuando

²²⁰ Versión original: “MARION: Why don't you go away?

NORMAN: To a private island, like you?

MARION: No, not like me.

NORMAN: I couldn't do that. Who'd look after her? She'd be alone up there. Her fire would go out. It'd be cold and damp like a grave. If you love someone, you don't do that to them, even if you hate them. You understand, I don't hate her. I hate what she's become. I hate the illness.

MARION: Wouldn't it be better if you put her someplace.

NORMAN: You mean an institution? A madhouse? People always call a madhouse 'someplace', don't they? Put her in someplace.

MARION: I'm sorry. I didn't mean it to sound uncaring.

NORMAN: What do you know about caring?”

²²¹ Texto original: “A body without soul, a non-body, disquieting matter, it is to be excluded from God's *territory*. [...] If the corpse is waste, transitional matter, mixture, it is above all the opposite of the spiritual, of the symbolic, and of divine law.”

intenta asesinar a Lila, aunque la primera queda diferencia porque reincidir en la idea de que Norman inflige sus delitos indiscriminadamente.

La modernidad del personaje de Norman lo sitúan como el pionero del género de asesinos en serie, ya que, el monstruo responde a unas motivaciones que son difícilmente entendibles, así como que consigue ser irreconocible por su aspecto o su contexto nacional, que es el mismo que el de los protagonistas. En este sentido, Norman también pertenece a la clase trabajadora, al igual que sus víctimas, pero, a diferencia de ellos, trabaja en un negocio familiar, por lo que los vínculos con la que podría ser su jefa, son más profundos que los puramente económicos. La aparente normalidad y anonimato de Norman es lo que marcó la diferencia en el cine de terror, que se convertía ahora en un cine con monstruos más humanos. Tal y como afirma Slavoj Žižek, “esta alienación estadounidense (inseguridad financiera, miedo a la policía, desesperada búsqueda por un poco de felicidad - en resumen, la *histeria* de la vida diaria capitalista) está confrontada con su reverso *psicótico*: el mundo de pesadilla del crimen patológico²²²” (Žižek, 2000: 72). Por tanto, Norman descubría la naturaleza oscura del ser humano que, progresivamente, se iba haciendo más visible.

5. 2. 3. 5. *Espacios de conflicto*

Las localizaciones juegan una relevancia especial al configurarse como alargamiento de los propios conceptos narrativos de la película. En primer lugar, los dos espacios principales donde se desarrolla la película es en la ciudad de Phoenix y en el Motel Bates (Fairvale), que está localizado en un pueblo pequeño. Por tanto, en este caso, encontramos dos tipos de espacios: urbano y rural. El espacio urbano es el lugar de donde proviene Marion, y se asocia a la modernidad, mientras que el personaje de Norman se asocia a la casa victoriana, en primer lugar, que sirve como representación de la tradición estadounidense, y al motel, en segundo lugar, que sirve como lugar de paso entre los dos mundos. De hecho, la diferente arquitectura de

²²² Texto original: “This American alienation (financial insecurity, fear of the police, desperate pursuit of a piece of happiness - in short, the *hysteria* of everyday capitalist life) is confronted with its *psychotic* reverse: the nightmarish world of pathological crime.”

ambos sirve como encarnación de las dos Américas a pequeña escala: la moderna, representada por el motel, y la tradicional, representada por la casa. En el caso de la casa victoriana, el descubrimiento de sus secretos nos permite conocer el propio interior de Norman:

Con su armario victoriano parduzco, el elenco de manos de bronce sobre el vestidor, y la propia habitación de Norman, donde la sexualidad masculina se retrotrae a lo infantil. La propia estructura de la casa Bates (cuyo estilo es realmente denominado *California Gothic* y es inequívocamente un recordatorio de la herencia puritana y el lastre del viejo mundo), con su estratificación Bachelardiana (la represión escondida en el sótano y en el ático), sugiere que la enfermedad dentro del *American Gothic* y la nueva patología da lugar a un 'sistema total' de los cincuenta y a la cultura del automóvil, la cultura que afecta a Marion²²³. (Sharrett, 1995: 44)

La casa victoriana, entendida como universo de la cotidianidad y receptáculo de recuerdos, revela la existencia de un pasado donde impera la represión, por un lado, y sirve también para seguir creando una historia que continuará las tendencias represoras. De hecho, la protección y el refugio que ofrecen la casa al que vive en ella sirve para ocultar también aquello que el dueño no quiere que se sepa, como es el caso de Norman, quien ha creado otro mundo en su interior (Bachelard, 2012). De hecho, la resistencia de las formas tradicionales ante el imparable ataque de la modernidad es permitida gracias al mantenimiento de la privacidad de la casa.

Así, la llegada de Marion al motel sirve como ilustración de una tensión inherente a la construcción de la carretera interestatal, la cual había permitido acercar distancias, por un lado, y contactar con espacios desconocidos hasta el momento, por otro. El contacto entre dos mundos diferentes, el mundo de Norman y el mundo de Marion, se representa, no solo a través de la carretera, sino también a través de la contraposición de los dos espacios que regenta Norman: el motel y la casa victoriana. En cierta medida, ambos espacios simbolizan la gestación de dos Américas muy diferentes (Kuznick y Gilbert,

²²³ Texto original: "With his mother's drab Victorian wardrobe, the bronze cast of folder hands on a dresser, and Norman's own bedroom, where male sexuality regresses to the infantile. the very structure of the Bates's house (whose style is actually termed California Gothic and is unmistakably a reminder of a Puritan heritage of the burden of the old world), with its Bachelardian stratification (repression hidden in fruit cellar and attic), suggest the illness within American Gothic and the new pathology it gives rise in the 'total system' of 1950s and automobile culture, the culture that affects Marion."

2001), cuyo enfrentamiento se expandiría pocos años después del estreno de *Psycho*. El motel trasladaba, así, las comodidades de la modernidad a lo largo del territorio que estaba comenzando a ser recorrido por la interestatal.

Como espacio de encuentro, el motel sirve de conexión entre las personificaciones de las dos mentalidades: Norman, quien vive aferrado a sus vínculos familiares, y Marion, cuya capacidad de conducir y viajar sola le otorgan una gran independencia. Igualmente, el motel debía brindar a sus clientes un anonimato del que no gozaban los hoteles, ya que la intimidad que estos últimos ofrecen, permite que apenas haya contacto con los clientes de otras habitaciones. Inicialmente, el motel de la película se presenta como cualquier otro, es decir, como un lugar que ofrece anonimato y privacidad a sus clientes. Posteriormente el sentido ficticio de privacidad queda totalmente resquebrajado por la intrusión de Norman-madre en la habitación. Según cuenta Bernice M. Murphy (2014), esta película se estrenó además en una época en que la población estaba preocupada por el servicio. Además, en relación al sentido de privacidad, Murphy añade:

Este sentido de privacidad es vital para entender la manera en que el motel es descrito en el cine de terror. [...] La violación de esa privacidad por sus empleados [...] es siempre la precursora de un asesinato o un intento de asesinato. En un motel, como en cualquier alojamiento, alguien más siempre tiene una llave de 'tu' habitación: el control (y de hecho la propiedad) de tu habitación temporal es ilusoria. Además, en tu acceso a un sentido más difuso de ansiedad asociada al incremento de movilidad geográfica de la sociedad estadounidense, las películas de terror localizadas en moteles explotan esta incomodidad acerca de las siniestras posibilidad de una nueva cultura de 'privacidad' y anonimato más allá del facilitado por la fundación de las conexiones de carreteras post-1956²²⁴. (Murphy, 2014: 24)

Por tanto, la intrusión de la privacidad aparecería de diferentes formas: en una habitación de hotel, en la normalidad de Norman, en la entrada de Arbogast en la casa de Norman para hablar con la madre, así como la entrada

²²⁴ Texto original: "This sense of privacy is vital to understanding the way in which the motel is depicted in horror cinema. [...] The violation of that privacy by motel employees [...] is always the precursor to murder or attempted murder. In a motel, as in any lodging place, someone else always has a key to 'your' room: control (and indeed ownership) of your temporary room is illusory. In addition to tapping into a more diffuse sense of anxiety associated with the increased geographical mobility of American society, motel-set horror films exploit this unease about the sinister possibilities of the new culture of 'privacy' and anonymity further facilitated by the post-1956 establishment of the highways networks."

de Lila, y en el propio intento del psicólogo de entrar en la mente de Norman. Desde el punto de vista histórico, el sentido de privacidad generaba instantáneamente la sensación de seguridad, la cual, como hemos podido observar previamente, era lo que la clase media estaba buscando al marcharse de las ciudades. A pesar de ello, “el bloqueo de Berlín de 1948, la rebelión húngara de 1956 y la crisis de Berlín de 1958-1961 reforzaron la sensación de que el peligro planetario, inclusive la posibilidad del exterminio nuclear, era algo muy real” (Engelhardt, 1995: 77).

En resumen, la aparición de espacios totalmente diferenciadores y la presencia de Norman Bates servía para que el director jugase con unos miedos que se encontraban latentes en una sociedad que estaría a punto de sufrir un estallido social.

5. 2. 4. Conclusiones

Psycho establece un esquema sin precedentes, en el sentido en que, por primera vez, el monstruo es un ser humano, cuyas motivaciones no son científicas o como resultado de una posesión. La propia conducta psicopática de Norman, junto con la doble personalidad, es la respuesta que se da para explicar su otredad. En este sentido, las víctimas que llegan al motel o a la casa, provienen de un contexto de normalidad de finales de los años cincuenta: sociedad urbana, avanzada y capitalista. Para establecer la frontera entre ambos conceptos, se utiliza el propio ambiente de cada uno de ellos, es decir, lo rural asociado a Norman y lo urbano asociado a Marion, con un motel como punto de contacto entre ambos.

Por último, la historia sentó las bases para la narración del Hollywood post-clásico, ya que rompió con ciertos convencionalismos, por un lado, y sirvió como modelo para el subgénero de terror basado en el asesino en serie. La introspección reflexiva del ser humano como responsable de la maldad, sin acudir a razones políticas nacidas de la Guerra Fría, y la crítica de la propia cultura estadounidense aparecían en esta película como un reflejo deformado de la estabilidad ficticia que predicada esta potencia. De hecho, las tensiones inherentes al capitalismo y el encuentro entre los sistemas de valores

El asesino en serie en el cine de terror estadounidense (1960-1986): un discurso en la cultura popular

capitalistas de Marion y los alternativos en el corazón de Estados Unidos y en la figura de Norman Bates presentan el encuentro como una inevitable violenta lucha por triunfar sobre la otra.

5. 3. *The Boston Strangler* (1968)

5. 3. 1. *Ficha de la película*

Producción:	Twentieth Century Fox Film Corporation
Productor:	Robert Fryer
Distribución:	Twentieth Century Fox film Corporation
Dirección:	Richard Fleischer
Guion:	Edward Anhalt (basado en el libro, <i>The Boston Strangler</i> , Gerold Frank, 1966).
Música:	Lionel Newman
Director de fotografía:	Richard H. Kline
Fecha de estreno en EEUU:	16 octubre 1968
Reparto principal:	Tony Curtis (Albert DeSalvo), Henry Fonda (John S. Bottomly), George Kennedy (Det. Phil DiNatale).

5. 3. 2. *Contextualización*

5. 3. 2. 1. *Introducción*

The Boston Strangler es una película dirigida por Richard Fleischer y estrenada en el año 1968. La elección de esta cinta responde a diversos motivos de diferente índole. La primera razón es porque la película está basada en un asesino en serie real, por un lado, y en una novela homónima que ganó el Edgar Award por el mejor libro basado en crímenes reales. En segundo lugar, la película fue producida por un gran estudio como es Fox, cuyo hecho evidencia el interés que despertaba el asesino en serie desde el punto de vista fílmico. Además, al igual que el libro, la película “ofrece un retrato del asesino en serie Albert DeSalvo como un extranjero distante, retorcido moralmente hasta lo imposible, un demente fundamentalmente y un sujeto misterioso en última instancia²²⁵” (Murley, 2008: 59). Por tanto, esta película refleja un interés, por parte del director, de presentar el caso de un asesino en serie desde una perspectiva lo más realista posible, sin caer en sensacionalismos

²²⁵ Texto original: “It offers a picture of the serial killer Albert De Salvo as a distant, impossibly twisted moral outsider, a fundamentally demented and ultimately mysterious subject.”

baratos. Por último, aunque aparentemente la película pueda parecer más cercana al género policiaco, el tráiler y el cartel hicieron bastante hincapié en el aspecto terrorífico de esta figura, por un lado, y la narración acabó centrando su atención tanto en el miedo que despertaba esta figura como en la caída psicológica que experimenta el personaje de Tony Curtis al descubrir el horror de sus actos y su impotencia para evitarlos.

5. 3. 2. 2. Contexto cinematográfico

Richard Fleischer fue un director que nació en Brooklyn en 1916 y falleció en 2006 en Los Ángeles. Su posibilidad de crecer cerca del mundo cinematográfico, debido a que su padre, Max Fleischer, que fue el creador de Betty Boop y Popeye, le orientó para acceder a sus estudios inacabados de interpretación en la universidad de Yale. Eventualmente, consiguió entrar en el mundo cinematográfico gracias a sus trabajos en RKO a principios de la década de los cuarenta. Dentro de su extensa filmografía, tiene títulos destacados como *20.000 Leagues Under the Sea* (*20.000 leguas de viaje submarino*, 1954), *Doctor Dolittle* (*El extravagante Doctor Dolittle*, 1967), *Tora! Tora! Tora!* (1970) y *See No Evil* (*Terror ciego*, 1971). De esta manera, Richard Fleischer fue así un director que experimentó en diferentes géneros, sin llegar a especializarse en ninguno en concreto.

Sus cualidades innatas: la serenidad en las relaciones con su ego, la discreción, la modestia, una especie de equilibrio interno en su forma de trabajar, de abordar y profundizar un tema, ya se trate del más anodino o el más atroz. Incluso antes de abordar los aspectos de su obra que le señalan como autor, en el sentido estético filosófico que ese término ha adoptado en el seno de la expresión 'política de los autores', conviene definirlo como el autor de una serie de hazañas, el superdotado de la puesta en escena que, en cada uno de los géneros que probó (y sabe Dios que fueron muchos) buscó consciente o inconscientemente, pero siempre con la misma paradoja humildad, regalar la película más lograda, la más increíble, la de mayor inventiva, la definitiva. (Lourcelles, 2006)

A pesar de su generalización de género, tuvo, al igual que sus compañeros de la "generación de la violencia", una inclinación por explorar sus límites cinematográficamente. De hecho, en esta generación se encontraban Robert Aldrich, Richard Brooks, Samuel Fuller, Anthony Mann o Donald Siegel.

Sus vivencias cercanas a la Segunda Guerra Mundial o a la Guerra de Corea explica “su interés por tratar la temática de la violencia en sus diferentes formas y manifestaciones, tanto en el espacio social como el individual o en el ámbito institucional” (La Torre, 2006a: 5). De hecho, el interés cinematográfico por la violencia se trasladó a otros directores pertenecientes a otras generaciones como es el caso de *Easy Rider* y *Bonnie and Clyde*. Ello era debido, en parte, al descubrimiento de la cotidianidad de la violencia presente en los asesinatos políticos o en los enfrentamientos con la policía. Además del interés por la violencia, Ramón Freixas añade que:

Más que su sello personal, su mundo propio se evidencia en múltiples de sus trabajos. Su afición a la psiquiatría, su inclinación por el cine criminal, su interés por los comportamientos anómalos, poco corrientes, el estudio de la mente de personajes psicóticos, los trastornos de la personalidad, la constante/obsesión de la violencia, individual y estatuida/institucional y dilema//problemática moral. (Freixas, 1997: 50)

A diferencia de otros estudios de caso, puede llamar la atención que la productora y distribuidora fue la Twentieth Century Fox Film Corporation, siendo el único ejemplo de caso que fue realizado por un gran estudio. De esta manera, Richard Fleischer, que era un director con una amplia experiencia en el sistema de estudio en los años previos a la realización de este filme, fue el encarnado de dirigir una historia sobre un asesino en serie real por un gran estudio.

The Boston Strangler, como se puede observar en la ficha, es una película basada en la novela homónima escrita por Gerold Frank en 1966. Básicamente, ambos formatos siguen una trama similar, aunque presentan ligeras diferencias. En primer lugar, el libro ahonda en mayor profundidad en la peligrosidad de Boston durante el periodo de actuación de Albert DeSalvo. Asimismo, llama la atención la comparación de este asesino con otros criminales similares:

El ‘Estrangulador Loco’ y el ‘Fantasma Estrangulador’ y el ‘Asesino del Atardecer’ tomaron los periódicos. Desde Londres llegaron envíos especiales comparando al Estrangulador de Boston con Jack el Destripador. Había similitudes, pero diferencias también. Aunque habían pasado setenta y cinco años desde que Jack el Destripador

matase a siete mujeres en los suburbios de Londres, su caso aún continuaba abierto en Scotland Yard. Nunca había sido detenido. No estranguló a sus víctimas; degolló sus gargantas, después las desmembró con la habilidad de un cirujano. Eligió solo prostitutas - como si llevase a cabo un juicio moral horrible por sí mismo- y después de cada asesinato enviaba a Scotland Yard cartas burlonas firmadas como 'Jack el Destripador'²²⁶. (Frank, 1966: electrónica)

Como se puede observar en este fragmento, el asesino en serie como fenómeno ya comienza a aparecer en este tipo de relatos como un discurso homogéneo que tiene su origen en Jack el Destripador. Volviendo a la comparativa, en la película podemos observar como Albert DeSalvo aparece en relación con los criminales sexuales, pero se obvia esta comparativa de manera directa. A diferencia de la película, en el libro se habla del pasado delictivo de Albert DeSalvo, el cual había cometido varios crímenes sexuales, aparte de hurtos y otros delitos.

Por último, es importante señalar que ambas fuentes están basadas en un asesino en serie real, con el mismo nombre, que cometió los asesinatos de mujeres entre 1962 y 1964. Albert nació el 3 de septiembre de 1931 en Chelsea, Massachusetts, y tuvo una infancia complicada, debido a los abusos de su padre, los cuales duraron hasta el divorcio de sus padres. Cuando creció pasó seis años en el ejército, pero acabó teniendo problemas con la ley. Pese a ello, logró casarse y tener hijos y mantener una vida "normal". Cuando fue detenido, confesó ser el Estrangulador de Boston y fue encarcelado a cadena perpetua, aunque nunca no se demostró su identidad. Finalmente, acabó siendo asesinado por otro recluso. A pesar de que la presunción de que la autoría del Estrangulador de Boston es Albert DeSalvo, como se afirma tanto en el libro como en la película, ha habido dudas hasta la actualidad sobre su verdadera identidad (Bidgood, 2013).

Así, la película desprende un discurso donde el asesino en serie comienza a mitificarse, ya que se recalca su capacidad para convencer a las

²²⁶ Texto original: "The 'Mad Strangler' and 'Phantom Strangler' and 'Sunset Killer' took over the newspaper. From London came special dispatches comparing Boston's Strangler with Jack the Ripper. There were parallels but differences, too. Though seventy-five years had passed since Jack the Ripper killed seven women in the slums of London, his file still remained open at Scotland Yard. He had never been caught. He did not strangle his victims; he cut their throats, then dismembered them with the skill of a surgeon. He chose only prostitutes -as if carrying out an awful moral judgment of his own- and after each murder sent Scotland Yard taunting letters signed 'Jack the Ripper'."

mujeres de poder entrar, a pesar de las advertencias en las noticias. De hecho, la elección de Tony Curtis para el papel de Albert DeSalvo explica dicha capacidad de convicción de esas mujeres. Además, tal y como apunta Wayne J. Douglas, la década de los sesenta fue cuando el antihéroe y el asesino en serie cobraron mucha importancia. Así:

Los cineastas primero presentaron al psicópata dentro de las convenciones asociadas al género de gánsteres. Además, intentaron generar simpatía en la audiencia por el psicópata mediante su asociación con la enfermedad mental. [...] La década del antihéroe, los sesenta, fue también el apogeo del psicópata cuya personalidad infantil y antisocial aparecía en concordancia con el tono de rebelión de los tiempos²²⁷. (Douglas, 1981: 38)

En resumen, *The Boston Strangler* fue realizada en un momento en que los asesinos en serie comenzaban a captar la atención de la prensa y de la sociedad. Desde el punto de vista cinematográfico, los propios intereses del director, así como la mayor libertad en el tratamiento de la violencia, gracias a la derogación del Código Hays, le permitió confluir con el desarrollo de otros cineastas más jóvenes como es el caso de Sergio Leone o Francis Ford Coppola.

5. 3. 2. 3. Sinopsis de la película

La película de *The Boston Strangler* comienza su historia con un prólogo que anuncia que los hechos que se van a visionar están basados en hechos reales. A continuación, vemos como el Estrangulador de Boston está ordenando la casa de la última víctima a la que ha asesinado. Tras esta escena, la policía investiga el lugar y, más adelante, mientras que unas vecinas hablan sobre otra vecina, descubren el cadáver de dicha vecina. La policía está preocupada por la gravedad de los hechos y porque les resulta difícil llegar a una conclusión concreta. Tras esta breve escena, el detective DiNatale (George Kennedy) va a buscar a una prostituta, que le cuenta que uno de sus

²²⁷ Texto original: "Filmmakers first presented the psychopath within the familiar genre conventions of the gangster film. In addition, they attempted to generate audience sympathy for the psychopath by saddling him with afflictions. [...] The decade of the anti-hero, the Sixties, was also they heyday of the psychopath whose infantile and anti-social personality seemed in tune with the rebellious tenor of times."

clientes se excita con prácticas relacionadas con el estrangulamiento. El detective entra al bar donde está este cliente para preguntarle y le amenaza con contar a su mujer sus visitas a prostitutas si no le cuenta todo. En la siguiente escena, vemos como el Estrangulador de Boston consigue matar a una señora mayor en otro apartamento. Las noticias avisan del peligro y, tras estos acontecimientos, los policías deciden detener y preguntar a delincuentes con delitos sexuales. En las siguientes escenas, el espectador presencia como los diferentes criminales son detenidos.

La policía decide hablar con los periodistas para informarles de lo que está sucediendo. El perfil de las víctimas que escoge el Estrangulador se corresponde con mujeres mayores, que suelen trabajar o haber trabajado de enfermera y que viven solas. Así, varias mujeres aparecen en pantalla, contando su sensación con respecto al Estrangulador de Boston. El fiscal decide nombrar a su subordinado Bottomly (Henry Fonda), coordinador en el caso. Tras esta escena, descubrimos, junto con dos chicas negras, que el Estrangulador de Boston ha seguido asesinando, pero esta vez, ha cambiado el patrón y, tal y como cuenta el periodista, ahora es negra, joven y vive con gente. Posteriormente, el detective DiNatale y otro agente van a visitar una casa, donde dos mujeres acusan a su compañero de ser el Estrangulador, debido a su condición de homosexual y sus gustos especiales, como sus lecturas del Marqués de Sade. Entonces, Bottomly va al lugar donde está este hombre, quien le cuenta que no ha sido él, pero que ha sido acusado por la aflicción de su compañera de piso.

Tras un asesinato, el Estrangulador de Boston consigue entrar en otra casa y asesinar a otra mujer. Justo después, un hombre desconocido, que maltrata a su mujer, es acusado de ser el asesino, pero finalmente, deciden acusarle del maltrato a su mujer. En la siguiente escena, tres policías tienden una trampa a otro acosador, el cual, descubren que no es el culpable tampoco. A continuación, una mujer descubre el cadáver de su compañera de piso en una habitación. La policía decide utilizar a un médium para averiguar quién es el asesino, quien afirma la culpabilidad de alguien que, finalmente, resulta inocente, ya que aparece otro cadáver al tiempo en que están hablando con el acusado.

Cuando la muerte de John F. Kennedy es retransmitida por las noticias, el filme experimenta un giro narrativo y centra su atención en la figura de Albert DeSalvo (Tony Curtis), quien está muy afectado por el asesinato político. Cuando se marcha de su casa, consigue asesinar a una mujer, pero hay otra que consigue escapar y acaba en el hospital. El ascendente nerviosismo de Albert DeSalvo desemboca en otro fallo, que se produce cuando intenta entrar en casa de otra víctima potencial, pero es descubierto por el marido, y tras una breve persecución, es atrapado. A pesar de ser acusado, DeSalvo no recuerda nada de lo que ha hecho. Este hecho determina la consideración de que DeSalvo sufra de un trastorno de personalidad múltiple, por lo que el resto de la historia se centra en averiguarlo. El acusado no recuerda nada y piensa que es inocente, ante lo que los psiquiatras recomiendan al investigador no alterarlo, para que no entre en estado catatónico. Bottomly conversa en varias ocasiones con él, de manera que va recordando algunos de los crímenes desordenadamente y luego de forma más nítida. La película concluye con el descubrimiento, por parte de Albert DeSalvo, de la segunda personalidad, lo que le lleva a sumirse en la nada, que le impide interactuar con su ambiente exterior.

5. 3. 2. 4. *Estilo cinematográfico*

The Boston Strangler se presenta como una película basada en hechos reales, cuyo objetivo es presentar un relato lo más objetivo posible, gracias al estilo semi-documental. Para ello, tanto el prólogo como el desenlace cuentan en un texto, tanto lo que vamos a ver como lo que sucede en la vida real. En el caso del prólogo, la película dice: “Esta es la historia de Albert DeSalvo, el auto-confeso Estrangulador de Boston. El personaje y los incidentes que está a punto de ver están basados en hechos reales²²⁸”. El desenlace concluye con la siguiente afirmación: “Albert DeSalvo, actualmente encerrado en Walpole, Massachusetts, nunca ha sido acusado o juzgado por los estrangulamientos de

²²⁸ Versión original: “This is the story of Albert DeSalvo, the self-confessed Boston Strangler. The characters and incidents you are about to see are based on fact.”

Boston²²⁹". La importancia de presentar los hechos de manera objetiva, sin caer en ningún tipo de sensacionalismo, se puede observar en la utilización de la cámara de 35mm, así como en el uso de espacios naturales para grabar una gran parte de las escenas, cuyas localizaciones se encuentran fundamentalmente en Boston o en zonas del estado de Massachusetts. Igualmente, la descripción de los asesinatos no caerá en el exceso del gore característico de Herschel Gordon Lewis, sino que serán relatados de manera escueta y sin desproporciones, lo que era debido a la pretensión del director, propia de esta generación, de "cortocircuitar la recepción pasiva del espectador para hacerlo más consciente de la violencia del entorno" (Cueto, 2006: 131).

Desde el punto de vista cinematográfico, la búsqueda de naturalismo mediante un relato semi-documental es el objetivo que guía todo el desarrollo de la historia. En este sentido, la profundidad en la historia es buscada a través de la narración desde distintos puntos de vista. El montaje se caracteriza por la preponderancia de planos generales y medios, sobre todo, en todas las escenas y secuencias relacionadas con la investigación criminal. Asimismo, aparecen también escenas que muestran la pantalla dividida, lo que permite ofrecer un montaje paralelo al mismo tiempo. Así, cuando los ciudadanos hablan sobre el asesino o cuando se producen los asesinatos, la pantalla dividida permite al espectador observar los hechos desde diferentes puntos de vista.

Así, los primeros planos y planos detalles aparecen fundamentalmente en las escenas relacionadas con el interrogatorio de Albert DeSalvo y su viaje hacia los recuerdos de los asesinatos de los que no es consciente. Estas escenas se desarrollan durante la última media hora, y en todas ellas, aparece Albert vestido de blanco, a diferencia de los policías, que aparecen en tonos grisáceos. De hecho, a lo largo de la película, se puede observar que hay una concordancia de tonalidades grisáceas, que se asocian con el orden y la ley. Así, en el caso de Albert, el blanco sirve para asociarle a la institución donde está enterrado y a su condición de pacientes. De hecho, hacia el minuto 82, presenciamos un interrogatorio, en el cual Albert DeSalvo, comienza a recordar

²²⁹ Texto original: "Albert DeSalvo, presently imprisoned in Walpole, Massachusetts, has never been indicted or tried for the Boston stranglings."

algunos detalles de los asesinatos. Para ello, Fleischer decide contarlo mediante un *zoom* que se cierra desde un plano medio a un primer plano de Albert, lo que nos indica que estamos adentrándonos en sus recuerdos. A lo largo de todo el recuerdo, se nos muestran planos detalles de diferentes herramientas y partes de cuerpos femeninos. Cuando termina, el *zoom* se abre hacia el plano medio con Bottomly, el detective del caso, de nuevo.

En la misma línea, la última secuencia en la que Albert toma consciencia de sus actos y de su doble personalidad, el director lo relata mediante el mismo recurso, pero, en esta ocasión, el blanco de las paredes de la habitación y de la ropa que lleva DeSalvo, sirven para resaltar la idea de que queda sumido en la locura y en la nada, enfatizado por el mismo color. De hecho, la película acaba con un primer plano de DeSalvo con la mirada perdida y el fondo blanco, y con el único sonido de su respiración de fondo.

En cuanto al sonido, la mayor parte de lo que escuchamos son diegéticos, es decir, pertenecen a las imágenes que estamos viendo y el espectador conoce el origen de dicho sonido. El uso de banda sonora para enfatizar una muerte o el proceso de toma de consciencia de Albert DeSalvo de sus actos, no se utiliza en ningún momento. La búsqueda de naturalismo no impide que se manipulen ciertos sonidos, como las voces en la cabeza de Albert DeSalvo, a modo de profundización en la historia y para dar al espectador un conocimiento completo de lo que está sucediendo.

5. 3. 2. 5. Recepción

The Boston Strangler fue una película que contó con un presupuesto de unos cuatro millones de dólares y consiguió una taquilla del doble en Estados Unidos. El estreno de esta película vino acompañado de críticas de muy diferente naturaleza. Por un lado, Renata Adler, articulista de *The New York Times*, refleja una actitud negativa hacia la película, tal y como refleja su crítica:

The Boston Strangler representa un atentado contra el gusto, el juicio, la decencia, la prosa, la percepción, el periodismo y la técnica cinematográfica, y todavía -aunque ciertas opciones lascivas que no toma- no es del tipo de *exploitation* que uno debería pensar. Es como si alguien hubiera salido a hacer un reportaje serio y viene con 4.000

clips de prensa amarilla sensacionalista. No tiene profundidad, ni *timing*, ni hechos de ningún interés y todavía, sin ninguna duda, usa el nombre y finge cubrir la historia de un hombre viviente, que no fue ni convicto ni imputado por los crímenes que le atribuye²³⁰. (Adler, 1968: electrónica)

Esta crítica muestra un ínfimo aprecio por una película en ciertos aspectos novedosos que analizaremos más adelante. Además de ser criticada por Renata Adler, hubo otros críticos que dedicaron varias líneas a aportar su valoración sobre esta obra fílmica. Otro de los críticos cinematográficos que no vieron esta película de manera muy positiva fue Roger Ebert, aunque sí mostró una posición menos detractora de la misma:

Aunque el tratamiento de la película [*The Boston Strangler*] sobre los asesinatos es contenido e inteligente, está siendo promocionada con mal gusto singularmente. [...] Sirve a otras tres funciones: como arte, como entretenimiento y como aventura comercial. [...] Este es esencialmente un trabajo de ficción 'basado' en hechos reales. Y basados en ellos como forma para entretenernos, que lo hace, pero por razones equivocadas, creo. Esta película, que fue hecha tan bien, no tenía que haber sido hecha²³¹. (Ebert, 1968: electrónica)

Por último, la revista *Variety* valoró positivamente el guion y la narración de la historia:

Entre otras cosas, hace un comentario muy fuerte, pero implícito, sobre las técnicas detectivescas de la policía. El guion sugiere la ironía de que los métodos policiales instintivos continúan con segmentos despreciables de la sociedad que hacen daño solo a sí mismos. Como se ha dicho aquí, la policía atrapa al sujeto primordial solo por la casualidad de un trayecto en ascensor²³². (VV. AA., 1967: electrónica)

²³⁰ Texto original: "The Boston Strangler' represents an incredible collapse of taste, judgment, decency, prose, insight, journalism and movie technique, and yet -through certain prurient option that it does not take -it is not quite the popular exploitation film that one might think. It is as though someone had gone out to do a serious piece of reporting and come up with 4000 clipping from a sensationalist tabloid. It has no depth, no timing, no facts of any interest and yet, without any hesitation, it uses the name and pretends to report the story of a living man, who was neither convicted nor indicted for the crimes it ascribes to him."

²³¹ Texto original: "Although the film's [*The Boston Strangler*] treatment of the murders is restrained and intelligent, it is being promoted in singularly bad taste. [...] It serves three other function: as art, as entertainment and as a commercial venture. [...] This is essentially a work of fiction 'based' on the real events. And based on them is such a way to entertain us, which it does, but for the wrong reasons, I believe. This film, which was made so well, should not have been made at all."

²³² Texto original: "Among other things it makes a very strong, but implicit, comment on police sleuthing. The screenplay suggests the irony that instinctive police methods remain the

Esta película fue nominada al premio al mejor actor en los Golden Globes, al mejor montaje de largometraje en los America Cinema Editors Awards y a la mejor película en los Edgar Allan Poe Awards.

Desde el punto de vista histórico, *The Boston Strangler* recoge el espíritu de un momento en que la inseguridad por la violencia creciente comenzaba a ser un sentimiento cotidiano. Asimismo, los movimientos contraculturales habían cobrado fuerza y, sobre todo, la oposición contra la Guerra de Vietnam estaba comenzando a crecer. Sin embargo, el sector conservador, que se había opuesto violentamente, en muchos casos, a estos grupos que atentaban contra el *statu quo*, comenzaría a buscar una oposición política, la cual sería encarnada al año siguiente por el futuro presidente Richard Nixon.

Por último, la relevancia del personaje en la cultura popular explica que haya sido protagonista de varios episodios de series de televisión y en 2006, se realizó otra versión del director Keith Walley, con el mismo título.

5. 3. 3. Análisis de la película

5. 3. 3. 1. El monstruo

The Boston Strangler sitúa al monstruo en la figura de un operario, que vive con su familia en Boston, llamado Albert DeSalvo. Es un hombre blanco, castaño, atractivo, no muy corpulento y que viste de manera excesivamente corriente, con vaqueros y camisa. A pesar de su aparente normalidad, Albert DeSalvo vive una doble vida: una vida familiar feliz y otra en la cual aprovecha para estrangular a mujeres desconocidas. A lo largo de la película se observan las dificultades con las que debe lidiar la policía para encontrar al verdadero culpable, ya que, inicialmente, investigan a los sospechosos de delitos sexuales.

Richard Fleischer intenta dar una visión bastante objetiva de Albert de Salvo, de manera que su retrato es bastante humano, es decir, se muestra su vida cotidiana con sus luces y sus sombras. La primera imagen que vemos de él, hacia el minuto 58 de película, aparece sentado en un sillón, con su familia,

rounding up of pitiable segments of society which do harm only to themselves. As told here, police got onto the prime suspect only via the fluke of an elevator ride.”

viendo el asesinato de John F. Kennedy, muy afectado y conmovido por la situación. Cuando su hija se acerca y le dice: “¡No estés triste, papi!²³³”, él decide cogerla en brazos y abrazarla. Poco después, se levantan y se va a despedir de la madre, con la que tiene la siguiente conversación:

IRMGARD: ¿Sabes? No puedo creer que esté muerto.
ALBERT: Yo tampoco²³⁴.

Esta primera presentación de personaje nos revela a un ser humano que, como muchos otros, está rodeado de una familia a la que ama y cuida.

A pesar de esta imagen, su otredad comienza a ser construida desde el principio de la película. Durante la primera parte del filme, el asesino es descrito con el apelativo de “maníaco” y conocido a través de sus delitos, los cuales se caracterizan por ser asesinatos violentos contra mujeres que han sido estranguladas. Así, la incapacidad de encontrar al culpable entre los sospechosos habituales y el descubrimiento de que el asesino en serie es un individuo corriente busca despertar el miedo entre los espectadores, ya que, a pesar del arduo trabajo policial y de investigación, este criminal es capaz de cometer sus delitos sin ser descubierto, e incluso, son las propias víctimas las que le abren la puerta. La construcción del asesino como leyenda, aunque no se afirma implícitamente en la película (aunque sí en el libro, como hemos apuntado), conecta con la idea que se tenía de Jack el Destripador, tal y como afirma Clive Bloom:

Todavía la amenaza de Jack el Destripador es la que se desprende de la vuelta a la sociedad ‘ordinaria’ y amedrenta a dicha sociedad. En el periodo en que la leyenda de ‘el Destripador’ comienza, el psicópata se convierte en una realidad urbana. [...] Jack combina nociones de maldad, demencia y justicia moral en el momento en que el siglo XIX vio como un siglo de progreso, renacimiento y escape del prejuicio moral²³⁵. (Bloom, 2007b: 102)

²³³ Versión original: “Don’t be sad, daddy!”

²³⁴ Versión original: “IRMGARD: You know, I just can’t believe he’s dead!

ALBERT: I can’t either.”

²³⁵ Texto original: “Yet Jack the Ripper’s threat is one that spill back into ‘ordinary’ society and threatens that society. In the period when the legend of ‘the Ripper’ beings, the psychopath becomes an urban reality. [...] Jack combines notions of evil, insanity and moral justice at the moment when the nineteenth century saw itself as the century of progress, enlightenment and escape from ‘moral’ prejudice.”

De hecho, ambos eligen a víctimas similares (mujeres de clase baja), lo que “tuvo el efecto de aterrorizar a la ciudad, y como la prensa anunciaba cada víctima nueva del Estrangulador de Boston, su reputación se hizo legendaria²³⁶” (Vronski, 2004). Además, desde una perspectiva histórica, *The Boston Strangler* recoge el espíritu de una época convulsa, caracterizada por el fin de la inocencia. Por un lado, como hemos visto en el apartado de contexto histórico, la contracultura y la América conservadora se enfrentaron, tanto ideológica como políticamente. Por otro, en medio de todo este contexto, la guerra de Vietnam fue el detonante para una gran cantidad de enfrentamientos, ya que “nunca antes tantos norteamericanos, representando diversas organizaciones, habían cuestionado públicamente y se habían manifestado contra su gobierno en tiempo de guerra²³⁷” (McWilliams, 2000: 47). De esta manera, las noticias televisivas y el trabajo periodístico sirvieron para cambiar radicalmente el concepto positivo del soldado, debido a las cruentas imágenes que retrataban a estos héroes estadounidenses cometiendo crímenes atroces. Así, la interiorización de la otredad dentro de la propia cultura y el descubrimiento de asesinatos políticos y sociales, así como la aparición de criminales como Albert DeSalvo o Ed Gein, generaron una sensación de miedo e inseguridad, que vino acompañada de la creencia de que la maldad podía proceder de cualquier individuo, incluido estadounidense.

En el caso de *The Boston Strangler*, Richard Fleischer profundiza en esta idea, que ya había sido explorada en *Psycho*, para reflexionar sobre el hecho de que no solo la maldad puede ser habitar en cualquier individuo, sino que además el propio desconocimiento de sus propios delitos por parte de Albert De Salvo aumenta la peligrosidad de sus acciones. En este sentido, es importante atender al hecho, mencionado previamente, de que en la cultura estadounidense enraíza el sentimiento de apocalipsis (Ingerbretsen, 1996) y, con esta misma idea, los sesenta desarrollaron un discurso de decadencia del ser humano, vinculado a todos los actos de crueldad presenciados por la sociedad: Nazismo, guerras, asesinatos, violencia criminal, etc. En este

²³⁶ Texto original: “Had the effect of terrorizing the city, and as the press announced each new victim of the Boston Strangler, his reputation became legendary.”

²³⁷ Texto original: “Never before had so many Americans representing diverse organizations publicly questioned and demonstrated against their government in time of war.”

sentido, como todo filme perteneciente al género de terror, *The Boston Strangler* profundiza en la figura del asesino en serie como discurso de decadencia:

Así la naturaleza de los asesinos en serie les hace que no puedan evitar sus acciones sino elevarlas al territorio mítico reservado a los violadores de los tabúes más extremos. Sus asesinatos aleatorios degradan aquello que suele incluir lesiones brutales, mutilaciones, y desmembramientos. Moralmente violan las leyes de la sociedad y afrontan las nociones personales de propiedad y conducta civilizada. Amenazan con el caos intelectual a través de la inaccesibilidad al motivo. No resulta sorprendente, entonces, que los asesinos en serie reales incurran en nivel de desgracia sin precedente, y que su contraparte ficcional ejemplifique una estética descentrada de significado común a la estrategia de terror narrativa²³⁸. (Simpsons, 2000: 11)

Como se puede apreciar en el texto, el asesino en serie se sitúa como una anomalía que amenaza a la supervivencia de su propia comunidad. A ello se suma el hecho de que el anonimato que caracterizaba a las ciudades, permitiera a este tipo de criminales la libertad de movimientos sin límites. La importancia de la serialidad como un atributo inherente a este tipo de criminal²³⁹, su incapacidad de frenar sus instintos asesinos y la importancia que cobra el número de víctimas por encima de su identidad desvela ciertas características inherentes a la sociedad capitalista. Asimismo, “la transmisión entre el asesinato y la cultura de la máquina; la lógica de intersección de serialidad, prótesis, y mediación primaria que estructura casos de violencia adictiva -y, más generalmente, la adhesión a la adicción en la sociedad contemporánea²⁴⁰” (Seltzer, 1998: 105) son cuestiones que quedan personificadas en la figura de Albert DeSalvo, quien cosifica a sus víctimas, femeninas todas ellas, para obtener el placer. Igualmente, el consumismo capitalista orienta al individuo a obtener más placer en función del mayor

²³⁸ Texto original: “Yet the serial killers’ actions by their very nature cannot help but propel them into the mythic territory reserved for the most extreme taboo violators. Their random murders pollute, in that they often involve gross injury, mutilation, and dismemberment. They morally violate society’s laws and affront personal notions of propriety and civilized conduct. They threaten intellectual chaos through inaccessibility of motive. It is little wonder, then, that real-life serial killers incur unprecedented levels of opprobrium, and that their fictional counterparts exemplify an aesthetic decentering of meaning common to horror narrative strategy.”

²³⁹ Aún no había recibido esta denominación.

²⁴⁰ Texto original: “The relays between murder and machine culture; the intersecting logics of seriality -and, more generally, the addiction to addiction in contemporary society; the emergence of the pathological public sphere as the scene of these crimes.”

número de “cosas” que se posean. Aunque la película presenta a Albert DeSalvo como un monstruo, tal y como afirma Jesús Palacios, estos criminales también “representan y evidencian nuestros peores instintos y pulsiones” (Palacios, 2007: 214). Por ello, el consumismo y la riqueza como medios para alcanzar la gloria terrenal en la cultura estadounidense son transformados en un relato macabro donde el consumismo convierte a cualquier persona en objeto para poder poseerlo a su antojo.

En conclusión, en *The Boston Strangler*, la figura del monstruo está encarnado por un hombre blanco, de mediana edad y de clase trabajadora, cuya enfermedad mental (doble personalidad) le permite mantener una vida pública normal, por una parte, y asesinar y estrangular a tantas víctimas como desee, por otra. La idea del ser humano como una dualidad aparece en esta historia, cuya profundidad rebasa los límites que *Psycho* había impuesto, ya que, en este filme, ni el propio individuo es consciente de lo que su ser oculta. Algunos de los tópicos asociados al futuro asesino en serie aparecen en esta película, como el hecho de que la ciudad le permite al individuo moverse libremente, gracias al anonimato del que goza.

5. 3. 3. 2. Las víctimas

The Boston Strangler introduce dos tipos de víctimas: las víctimas que sufren las consecuencias de encontrarse con Albert DeSalvo y la familia de este asesino. En el caso de las primeras, la mayor parte de ellas apenas tiene presencia en la película y aparecen únicamente como un referente de los crueles ahogamientos y homicidios cometidos por el Estrangulador. Los detalles sobre las muertes son conocidas a través de lo que cuentan los policías y los periodistas, tal y como sucede en los noticiarios.

Las víctimas son mujeres de diferente tipología. En un primer momento, son mujeres mayores que viven solas y, según se avanza en el metraje, el patrón cambia, y empieza a afectar a otro tipo de mujeres: negras, blancas y jóvenes. Entre las víctimas, Diane Cluny es la única que posee un relato más detallado, gracias a que consigue sobrevivir. Se trata de la administradora de un bloque de edificios, y se caracteriza por ser una mujer joven, de raza blanca,

rubia, delgada y atractiva. La actitud que ella demuestra al ser amordazada es pasiva, pero, más adelante, decide defenderse, e incluso, morderle la mano. La oposición entre Diane Cluny y Albert DeSalvo debe entenderse también como una metáfora de la banalización de la violencia que se estaba viviendo en Estados Unidos. Tras el descubrimiento del caso de Albert DeSalvo, se sucedieron otros casos como el de Richard Speck, quien mató a ocho enfermeras en sus dormitorios, o el asesinato en masa de Charles Whitman (Vronski, 2004), así como las reacciones violentas de la sociedad conservadora ante la ola feminista que estaba siendo abrazado por un porcentaje importante de mujeres.

Por ello, en este caso, el asesino en serie representa también dicho enfrentamiento y el intento del patriarcado de someter a la mujer y mantenerla en su rol tradicional, pudiendo ser leído como una crítica a ese sistema rancio. Tal y como afirma Robert Cettl, “dentro de este contexto de crítica contra el patriarcado, el asesino en serie puede ser leído como encarnación de un sistema político que sexualiza la subordinación de la mujer. El asesinato sexualizado es la última expresión de la autoridad patriarcal, erotizando el poder del hombre sobre la vida y la muerte de dicha mujer subordinada²⁴¹” (Cettl, 2013: 54). La subordinación de la mujer en la película se produce a través de la humillación que sufren por parte de Albert DeSalvo, que está disfrutando tanto con los estrangulamientos y las violaciones previas a los asesinatos. Asimismo, el intento de asesinato de Diane Cluny revela la sexualización del asesinato al atarla a la cama, desnuda, para inmovilizarla y poder hacer lo que quiera con ella.

Por otro lado, la familia del asesino está compuesta por su hija y por Irmgard, su mujer. Su actitud con ellas es amorosa, pero, cuando es detenido, comienza a cambiar. El primer encuentro en el psiquiátrico en la última parte de la película, DeSalvo muestra una actitud más agresiva hacia su mujer, sobre todo, cuando ella le dice que ha hablado con el abogado para que le defienda. Ella tiene una actitud amorosa con él, pero él se altera rápidamente, dando

²⁴¹ Texto original: “Within this context of critique of patriarchy, the serial killer can be read as epitomizing a socio-political system that sexualizes the subordination of women. Sexualized murder is the ultimate expression of patriarchal authority, erotizing the male’s power over life and death of the subordinated female.”

incluso puñetazos en la mesa. En el siguiente encuentro, unos veinte minutos después, el encuentro también se produce con su hija. En el momento en que la niña le pregunta que cuando va a dejar de “estar loco”, él se altera. Se observa un cambio de actitud y comienza a ver a su mujer como otra víctima potencial, hasta el punto en que intenta estrangularla. Por otro lado, esta imagen es una representación de la ruptura que la familia tradicional estaba sufriendo, no solo a causa de los divorcios, sino también por el engendramiento de verdaderos monstruos que estaban aflorando con la Guerra de Vietnam. De esta manera, “los códigos ideológicos fueron lanzados hacia una crisis²⁴²” (William, 1996: 130), por lo que, en el caso de *The Boston Strangler*, el padre de familia, el protector de una de las instituciones más sagradas para la cultura estadounidense, se convierte en un peligro para la supervivencia de la propia familia.

En conclusión, a pesar de que la madre y la niña pertenecen a la normalidad, el padre es incapaz de funcionar según los límites y las reglas de esa sociedad, cuyas consecuencias suponen la victimización de esa familia al haber sido rota por el protector de la misma.

5. 3. 3. 3. Las autoridades

Las autoridades que aparecen en *The Boston Strangler* son de varios tipos: policial, jurídico y médico fundamentalmente. A lo largo de la película, los tres tipos entremezclan sus trabajos para ser más eficientes y la potestad de cada una de ellas se refuerza y se apoya en las otras. En primer lugar, tenemos a la policía, la cual actúa en equipo y jerárquicamente. Se presenta como un cuerpo organizado que utiliza métodos de investigación, aunque algunos de ellos sean bastantes cuestionables, como la utilización del médium para encontrar al culpable. La investigación de la policía se produce sobre diferentes estratos de la sociedad: señoras respetables, prostitutas, etc. En primer lugar, investigan a aquellos sospechosos que son culpables o acusados de algún delito sexual, o bien, han mostrado un comportamiento sexual aberrante o diferente. El cuerpo policial es mayoritariamente masculino, salvo

²⁴² Texto original: “Ideologic codes were thrown into crisis.”

una excepción en que una agente se hace pasar como cebo para atrapar a un sospecho, hacia el minuto 38. La violencia como instrumento para resolver los conflictos se descubre como una herramienta de la agresividad masculina policial, quienes deben ejercer la violencia para resolver el caso.

En segundo lugar, el estado aparece representado en la figura de John S. Bottomly, un trabajador de la fiscalía, que es presentado como el mayor experto por su jefe, el Fiscal Edward W. Brooke, quien, hacia el minuto 34, dice así: “Tienes una de las mejores mentes, lo sé. Eres muy respetado. Eres un administrador competente único y, a pesar de esa pose de profesor, eres lo suficientemente duro²⁴³”. La figura del experto empieza a aparecer ahora y, en este caso, muestra comprensión por De Salvo, cuya pretensión de averiguar su culpabilidad responde a la vocación de mantener a la sociedad segura en lugar de llevarse méritos. Bottomly es descrito como una figura modelo, con una vida familiar tranquila y un matrimonio cercano y afable. Aparte de la representación del estado en la figura de Bottomly, el juez es otro representante del sistema, el cual decide que, previamente al juicio, se haga un análisis psicológico.

Finalmente, la figura del doctor Nagy representa el discurso psiquiátrico (médico). En su caso, la autoridad que le otorga su posición le permite hablar con seguridad de lo que sucede en la cabeza de Albert, y que nadie contradiga el discurso que profiere. Aparte de dictaminar los síntomas, predice las consecuencias que pueden generarse cuando Bottomly enfrenta a DeSalvo a su realidad, es decir, a la doble personalidad. Tal y como afirma el doctor Nagy hacia el minuto 70 de la película, Albert entra en estado catatónico, lo que deja constancia de la efectividad del discurso médico. Algo a tener en cuenta es el hecho de que tanto los periodistas como los policías denominan al estrangulador como maniaco, mientras que el doctor jamás se refiere al paciente en estos términos.

En resumen, en *The Boston Strangler* todos los tipos de discursos de poder (policial, gubernamental y médico) aparecen entrelazados y reforzados por los otros. La película señala la importancia de la cooperación mutua y actuación para resolver el crimen y mantener la seguridad de la sociedad.

²⁴³ Versión original: “You have one of the vest minds, I know. You’re highly respected. You’re a uniquely competent administrator and, in spite of that scholarly pose, you’re tough enough.”

5. 3. 3. 4. *Oposición entre la monstruosidad y la normalidad*

Los diferentes elementos de los que hemos hablado se articulan dentro del relato fílmico para reafirmar la normalidad, por un lado, y construir la monstruosidad, por otro. La normalidad aparece encarnada en las víctimas, es decir, las que sufren del ataque directo de Salvo y la familia cercana, por un lado, y las autoridades, por otro. En todos ellos, se observa que, en su mayor parte, salvo alguna víctima y el fiscal del estado, son de raza blanca. La normalidad, por tanto, se asocia a la raza blanca, cuyo silenciamiento de los individuos de otras etnias tiene como objetivo “mantener el privilegio y el poder blanco”²⁴⁴ (Benshoff y Griffin, 2009: 51). Así, el asesino en serie se presenta como un problema que afecta mayoritariamente a la población blanca. Al igual que sucede con el resto de la sociedad, las autoridades se presentan como el único medio y las herramientas para mantener la paz social. En ambos casos, no solo encontramos una homogeneidad racial, sino también una predominancia de género. En el filme, todos los cuerpos de seguridad y de mantenimiento del orden están copados por individuos masculinos. En comparación con estos individuos, las mujeres aparecen fundamentalmente como víctimas y se las sitúa en una posición inferior y de sumisión.

Frente a la normalidad social, el asesino en serie, encarnado por Albert DeSalvo, es construido a lo largo del relato a través de diversos discursos. En primer lugar, la primera parte de la película le presenta a través de sus crímenes y el rastro que va dejando. Durante toda esta parte, se incide en lo horrible de sus actos y se asocian a criminales y desviados sexuales. Según avanza el metraje, las descripciones sobre su figura se harán de manera indirecta, debido al desconocimiento del autor de los crímenes. En este sentido, es importante destacar que, hacia el minuto 20, hay una escena en que se pregunta a los transeúntes acerca de él y las respuestas son las siguientes:

ENTREVISTADOR: ¿Cómo se siente ante el Estrangulador de Boston?

ENTREVISTADA: Me siento un poco nerviosa. He estado leyendo los periódicos y...

²⁴⁴ Texto original: “To keep white privilege and power.”

ENTREVISTADOR: ¿Mucha aprensión?

ENTREVISTADA: Un poco. Sí.

ENTREVISTADOR: ¿Y qué hace por la noche?

ENTREVISTADA: Tomo precauciones. No, después de las 9, estoy cerca de casa. Bien, realmente creo que debemos estar bien protegidos... y tener nuestras puertas cerradas, todo el mundo. Me aseguro de estar en casa pronto, sabe. Así que cierro las puertas.

ENTREVISTADOR: ¿Si el timbre sueña?

ENTREVISTADA: No contesto.

ENTREVISTADOR: ¿No contesta? Contesto, pero no abro la puerta. Justo lo que nos han dicho que hay que hacer sobre las cerraduras, no ir sola por la noche²⁴⁵.

Así, la figura del asesino en serie es construida a través del miedo a la capacidad y al poder de sus actos, los cuales, por un lado, no se comprenden y, por otro, atentan contra la vida del ciudadano que vive durante un periodo de paz y perpetua estabilidad social. De hecho, en palabras de Roger Lane:

El homicidio en el mundo moderno ha sido mayormente un crimen irracionalmente impulsivo, cometido por hombres jóvenes, especialmente pobres y sin objetivos, hombres jóvenes energizados por la frustración y el enfado. Y en los sesenta los dos lados de la economía, el consumo y el empleo, combinados con la elevación de la frustración, liberó el freno sobre el comportamiento irracionalmente impulsivo, y llenó las calles con hombres jóvenes sin objetivos²⁴⁶. (Lane, 1997: 298)

Por tanto, lo que vemos en esta escena y en la primera parte de la película, se corresponde con una reacción ante la delincuencia creciente. Al mismo tiempo, la criminalidad comenzó a ser primordial en el discurso nacional. En medio de este contexto, y tal y como aparece en la película, el asesino en

²⁴⁵ Versión original: "INTERVIEWER: How do you feel about the Boston Strangler?

INTERVIEWEE: I feel a little bit nervous. I've been reading the papers and...

INTERVIEWER: A lot of apprehension?

INTERVIEWEE: A little. Yes.

INTERVIEWER: How about the evening?

INTERVIEWEE: I take every precaution. No, after 9:00, I'm pretty close to home. Well, I really think that we should be well protected and have our doors locked, everyone. I make sure that I'm home early, you know. So I close the doors.

INTERVIEWER: If the doorbell rings?

INTERVIEWEE: I won't answer it.

INTERVIEWER: You won't answer it?

INTERVIEWEE: I answer it, but don't open the door. Just what they told us to do about the locks... not going out alone at night."

²⁴⁶ Texto original: "Homicide in the modern world has been mostly an irrationally impulsive crime, committed by young men, especially poor and aimless, young men energized by frustration and anger. An in the 1960s two sides of the economy, both consumption and employment, combined to heighten frustration, release the curbs on irrationally impulsive behaviour, and fill the streets with aimless young men."

serie posee automáticamente la consideración de otredad debido a la incapacidad de la sociedad para comprender sus actos, como demuestra que, en el filme, tanto la policía como los periodistas se refieran a él como “maniaco”. Con esta definición, el asesino es entendido como un loco, por lo que se le atribuye una falta de capacidades mentales que le permita funcionar en la sociedad.

En este sentido, la locura es entendida como la privación de la razón y “está relacionada con el peligro de las pasiones y su fatal concatenación”²⁴⁷ (Foucault, 1988: 85). Por tanto, dicha incapacidad de comprensión del asesino en serie que, a su vez, lleva a categorizarlo como loco o falto de razón, tiene como consecuencia la renovación y actualización de ciertos mitos que se asociaban a Jack el Destripador, los cuales, a su vez, eran una actualización de ciertos mitos del vampiro. En relación a esta idea y en conexión con lo comentado en el apartado de la monstruosidad, la capacidad de seducción y de generar confianza en las víctimas, a pesar de que el peligro se haya avisado, convierte al asesino en serie en un humano con unas habilidades superiores.

La superioridad del asesino en serie, en el caso de Albert DeSalvo, lo convierte en algo más temible, ya que en su vida “pública” se corresponde con la de un padre cariñoso y un buen marido. A diferencia de *Psycho*, en la que Norman, a pesar de ser un hombre amable, muestra ciertas rarezas, *The Boston Strangler* sitúa al asesino en serie como un individuo normal que posee doble personalidad, de la cual no es consciente. La violencia inherente de este individuo y su incapacidad de escapar a ella recogen la impotencia para detener la oleada de violencia a la que Estados Unidos se estaba enfrentando. Así, “con la emergencia de Lee Harvey Oswald, Albert DeSalvo, Richard Speck, Charles Whitman, Sirhan Sirhan, Charles Manson, y otros más, los actos grotescos y de azar de violencia homicida parecían convertirse en acontecimientos ordinarios, síntoma de una crisis extrema”²⁴⁸ (Niemi, 2006: 383).

²⁴⁷ Texto original: “Is related to the danger of the passions and to their fatal concatenation.”

²⁴⁸ Texto original: “With the emergence of Lee Harvey Oswald, Albert DeSalvo, Richard Speck, Charles Whitman, Sirhan Sirhan, Charles Manson, and others, random, grotesque acts of homicidal violence seemed to become ordinary occurrences symptomatic of a society in extreme crisis.”

Por tanto, la intensificación de la delincuencia, unido al descubrimiento de asesinos que acababan con la vida de las personas fríamente, despertó el miedo de la audiencia de estas películas. Así, la presentación del asesino en serie a través de sus crímenes y las descripciones ajenas, en primer lugar, y el conocimiento de su vida privada, por otra, profundizaba en esa situación de temor ante la posibilidad de que “el vecino de al lado” pueda ser un psicópata.

5. 3. 3. 5. *Espacios de conflicto*

The Boston Strangler presentaba una única localización de actuación del asesino en serie: la ciudad. A diferencia de *Psycho*, que materializa las barreras entre la normalidad y la monstruosidad mediante el espacio rural y el espacio urbano, en esta ocasión el escenario urbano sirve como extensión del asesino en serie y localiza el conflicto entre ambos conceptos en el mismo espacio. De hecho, ambos conviven en el mismo espacio y será su encuentro fortuito el que determine su desenlace. Así, toda la acción está localizada en Boston, que se corresponde con una gran ciudad, cuya descripción la sitúa como un lugar peligroso, con multitud de criminales que acechan las calles por las noches o en lugares oscuros.

La migración de la ciudad a las áreas residenciales por parte de la clase media había provocado una crisis urbana, ya que “el vuelo a los barrios residenciales disminuyó los impuestos en las ciudades. Los ciudadanos más adinerados, mientras tanto, llevaron sus fortunas a las afueras y tuvieron poco interés por impuestos comunes para la reorganización política regional²⁴⁹” (Goddard, 2012: 12). De esta manera, el empobrecimiento de las ciudades, unido al anonimato que ofrecen, permite que el asesino en serie actuar libremente. De hecho, el discurso urbano de la película se reafirma en la dificultad de seguir el rastro de este criminal porque, al igual que él, existe una gran cantidad de criminales que poseen extraños vicios sexuales que dificultan la captura de un criminal específico.

²⁴⁹ Texto original: “Suburban flight bled taxes from cities. Wealthier citizens, meanwhile, sought their fortunes on the outskirts and had little enthusiasm for tax-sharing regional political reorganization.”

La inseguridad existente en el ámbito urbano no solo se sitúa en el espacio público, sino también en el espacio privado de las víctimas femeninas. La capacidad de movimiento del asesino en serie en este espacio urbano traspasa no solo los límites de la propiedad privada, sino también los límites del cuerpo humano, que acaba convertido en un objeto en sus manos. Este miedo a que el asesino en serie fuese capaz de romper las barreras espaciales-corporales de las mujeres conectaba con el miedo su empoderamiento por parte de la sociedad conservadora, así como la incapacidad femenina para poseer su propio cuerpo frente a la libertad masculina. Por ello, la encarnación de estos miedos en la figura de Albert DeSalvo se debe a que “encarna las normas sociales que amenazan a las mujeres²⁵⁰” (Melley, 2000: 130).

En conclusión, la ciudad se convierte en espacio de conflicto y, por tanto, de peligro para la normalidad, la cual, en este caso, se asocia a las mujeres independientes. En todos los casos, ellas viven solas o con otras mujeres en un mismo piso, lo que las convierte en víctimas potenciales.

5. 3. 4. Conclusiones

En conclusión, la construcción del asesino en serie se produce a través de un relato muy similar al de las noticias. Así, el asesino en serie es presentado a través de sus crímenes, mediante su descripción, lo que favorece que el espectador se posicione más rápidamente donde el director desea. *The Boston Strangler* juega con el hecho de que, aunque esté basada en una novela, utiliza todos los elementos de la realidad: nombres, lugares, etc. Sin embargo, el asesino en serie sirve también como castigo moral para las mujeres que deciden romper las barreras que les impone el género, de manera que se convierten en el objetivo de un asesino en serie. Asimismo, la importancia del rol masculino como protector se pone de manifiesto con la predominancia de hombres en todos los cuerpos que sirven para mantener la paz en la sociedad: el cuerpo policial, judicial y médico. Así, las mujeres se convierten en víctimas del asesino en serie, mientras que los hombres son los que, finalmente, consiguen atraparlo.

²⁵⁰ Texto original: “He embodies the social norms that threaten women.”

Por último, la ciudad sirve como lugar para que un individuo anónimo, que puede llevar una vida aparentemente normal, cometa los más brutales crímenes. La realidad y el énfasis en la crisis de la ciudad, así como el intento de recrear un estilo similar al de la televisión, acerca la figura del asesino en serie a la cotidianidad de un Estados Unidos que estaba viviendo un clima de creciente violencia. Dicho revestimiento de realismo convierte ciertos mitos que se repetirán como un mantra en este tipo de películas en un recurso constante, como es su capacidad de seducción y su consideración de loco por no ceñirse a los límites de la racionalidad.

5. 4. *The Last House of the Left* (1972)

5. 4. 1. *Ficha de película*

Producción:	Lobster Enterprises, Sean S. Cunningham Films, The Night Co.
Productor:	Sean S. Cunningham, Katherine D'Amato
Distribución:	Hallmark Releasing
Dirección:	Wes Craven
Guión:	Wes Craven (basado en <i>Jungfrukällan</i> [<i>El manantial de la doncella</i>], Ingmar Bergman, 1960)
Música:	David Hess
Director de fotografía:	Víctor Hurwitz
Fecha de estreno en EEUU:	30 de agosto de 1972
Reparto principal:	Sandra Peabody (Mari Collingwood), Lucy Grantham (Phyllis Stone), David Hess (Krug Stillo), Fred J. Lincoln (Comadreja), Jeramie Rain (Sadie), Marc Sheffler (Junior), Richard Towers (Dr. Collingwood), Cynthia Carr (Estelle Collingwood)

5. 4. 2. *Contextualización*

5. 4. 2. 1. *Introducción*

The Last House on the Left fue dirigida y escrita por Wes Craven y estrenada en el año 1972. Las razones para escoger esta cinta explican por qué es fundamental su estudio para esta investigación. La primera de ellas es porque el director es un referente dentro del género (Kendall, 2012), gracias, por un lado, al desarrollo de su propia filmografía, que demuestra una calidad superior a muchos de sus compañeros directores y, por otro, a la propia película, la cual evidencia la habilidad de dicho director para adaptar una obra de Bergman al género de terror. En segundo lugar, el éxito de este título sentó el precedente para otras películas que partían de una premisa muy similar. Por último, desde la propia construcción del relato del asesino en serie como monstruosidad, esta película introduce ciertos elementos novedosos, entre los que se encuentran, el asesino en serie grupal, la inseguridad como resultado de violencia creciente en territorio estadounidense y la ineptitud de las autoridades, o la propia presentación de este monstruo como ser un humano,

cuya descripción pretende escapar a ciertos estereotipos desarrollados por el género.

5. 4. 2. 2. Contexto cinematográfico

Wes Craven nació en Cleveland (Ohio), en el seno de una familia baptista monoparental, cuya educación fue crucial para “la represiva rectitud de las enseñanzas de la iglesia y su refuerzo en casa²⁵¹” (Wooley, 2011: 17). Este director dedicó la práctica totalidad de su carrera a realizar películas de género de terror hasta su muerte en el año 2015. La exploración de algunos de los miedos, que se repiten a lo largo de su filmografía, responden a una serie de traumas enraizados en su personalidad, y que tienen su origen en dos acontecimientos de su infancia. Por una parte, la muerte prematura de su padre cuando él tenía cinco años de edad y, por otra, el recuerdo de un hombre mirándole fijamente mientras Craven le observaba desde su ventana. Tanto estos dos acontecimientos, que podríamos citar como anecdóticos, como su estricta educación baptista, habían gestado una sensación constante de miedo y de inseguridad en su personalidad. En este sentido, su filmografía presenta ejemplos como *The Hills Have Eyes* (*Las colinas tienen ojos*, 1977), donde explora la posibilidad de que unas vacaciones familiares se conviertan en una lucha por sobrevivir de unos terribles mutantes, o *Nightmare on Elm Street* (*Pesadilla en Elm Street*, 1984), cuyo mismo tema es transportado hacia el terreno onírico²⁵².

La generación de directores a la que Wes Craven perteneció, desarrolló una cinefilia basada en el conocimiento profundo de la historia del cine, gracias a la aparición de los estudios de cine universitarios, a la importación de cine europeo y a las reflexiones teóricas de críticos y estudiosos. En este sentido, su pasión por el cine y el conocimiento que poseía sobre este campo fueron fundamentales para la realización de sus filmes. La obra que aquí analizamos, *The Last House on the Left*, es un claro ejemplo de ello, ya que se trata de una versión de la oscarizada *Jungfrukällan* (*El manantial de la doncella*, Ingmar Bergman, 1960), cuyo director, en palabras de Tino Balio, se había convertido

²⁵¹ Texto original: “The repressive strictness of the church’s teachings and their reinforcement at home.”

²⁵² Para saber más sobre este tema, véase García Crego (2005) y Muir (2004).

en una marca en sí misma gracias al trabajo que Janus Films, la distribuidora de sus películas en Estados Unidos, había realizado:

El manejo de Janus de las películas de Bergman estableció una estandarización de la distribución de cine de arte y ensayo que ningún otro autor disfrutó, incluyendo Michelangelo Antonioni, Jean-Luc Godard, y Akira Kurosawa. [...] El cuidado de Janus y el apoyo de los medios de comunicación supusieron una gran cantidad de cobertura periodística, lo que estableció una imagen consistente de Bergman el autor, y preparó el camino para la recepción positiva de sus películas. [...] Además, el manejo exitoso de los trabajos de Bergman restauró el prestigio y la reputación del negocio de cine de arte y ensayo²⁵³. (Balio, 2010: 144)

Jungfrukällan es una película que se sitúa en la baja Edad Media en Suecia, y relata la historia de la hija de un devoto cristiano llamada Karin, que, junto a su sirvienta Ingeri, porta unas velas a la iglesia. En el camino, se encuentran con dos hombres que deciden violar y asesinar a Karin, mientras que el chico que los acompaña observa pasivamente toda la escena. Finalmente, los tres acaban en casa de los padres de Karin, quienes, al descubrir lo que le ha sucedido a su hija, deciden vengarse con la muerte de los criminales. Así, Wes Craven decide utilizar esta historia, donde confluyen temas tales como la venganza, la duda religiosa o la maldad humana, y ofrecer una versión actualizada, que sitúa la acción contemporáneamente al estreno en Estados Unidos. Para ello, cambia la relación del espectador con la historia y la violencia relatadas, de tal manera que describe “fría y adecuadamente, sin empatía -o, quizás más precisamente, con una empatía que ha sido reprimida y repudiada²⁵⁴” (Wood, 1986: 124).

Desde el punto de vista cinematográfico, esta película se engloba en el estilo conocido como *American Gothic*, que surgió dentro del cine de terror tras *Night of the Living Dead*. A través de una violencia gráfica sin precedentes, estas películas tratan problemas que asolaban a los estadounidenses, como

²⁵³ Texto original: “Janus’s handling of Bergman’s picture set a standard of art film distribution that no other auteur enjoyed, including Michelangelo Antonioni, Jean-Luc Godard, and Akira Kurosawa. [...] Janus’s care and feeding of the media resulted in an enormous amount of press coverage that established a consistent image of Bergman the auteur and prepared the way for the positive reception of his films. [...] Moreover, the successful handling of Bergman’s works restored the prestige and reputation of the art film business.”

²⁵⁴ Texto original: “Coldly and accurately, without empathy -or, perhaps more precisely, with an empathy that has been repressed and disowned.”

los asesinos en serie o la tortura y violación, siendo el caso de esta película (Navarro, 2007). En esencia, se trataban de título de bajo presupuesto, con una violencia gráfica extrema y con un final que emite un discurso nihilista. El origen del nombre de este movimiento hacía referencia a una pintura de 1930 de Grant Wood, que mostraba, en un estilo hiperrealista, a una pareja de granjeros, mirando de frente al espectador en primer plano, y con una actitud desafiante y desconfiada. Dicho retrato, que centra su atención en la ausencia de hospitalidad de estos ciudadanos americanos, “apunta a la liberación del terrible puritanismo que constreñía al entretenimiento y la belleza en tantos lugares americanos²⁵⁵” (Biel, 2005: 81).

El asesino en serie, que en *The Last House on the Left* toma la forma de grupo y sirve para mostrar “el lado oscuro, el mundo de la crueldad, la lujuria, la perversión, y el crimen que, muchos de nosotros al menos medio creemos, están escondidos tras las convenciones establecidas. Lo gótico avanza rápidamente a través de la censura, explora hipocresías, para exponer al mundo como el lugar corrupto, pestilente que es²⁵⁶” (Edmundson, 1997: 4).

Por último, esta película debe ser situada dentro de la tradición *exploitation* de terror, la cual se había desarrollado en Estados Unidos (Och y Strayer, 2014), que se caracterizó por un cine que, huyendo de los grandes estudios, exploraba temas que resultaban incómodos para el gran público. Su naturaleza *exploitation* queda evidenciada en un título que se pensó inicialmente para la película: *Sex Crime of The Century*, al que se hacía referencia en un momento de la película.

5. 4. 2. 3. Sinopsis de la película

The Last House on the Left nos cuenta la historia de una adolescente, Mari Collingwood (Sandra Peabody), que vive con sus padres, el doctor Collingwood (Richard Towers) y su mujer Estelle (Cynthia Carr), en un área residencial, y decide ir a un concierto del grupo Bloodlust con su amiga Phyllis

²⁵⁵ Texto original: “Pointed to liberation from the terrible Puritanism that crushed enjoyment and beauty in so many American places.”

²⁵⁶ Texto original: The dark side, the world of cruelty, lust, perversion, and crime that, many of us at least half believe, is hidden beneath established conventions. Gothic tears through censorship, explodes hypocrisies, to expose the world as corrupted, reeking the place it is.”

Stone (Lucy Grantham). Como es el cumpleaños de Mari, el matrimonio Collingwood prepara una fiesta sorpresa para su hija mientras que ella está en el concierto. Mientras tanto, tras beberse una botella de alcohol, Phyllis conduce hasta la ciudad donde buscarán a alguien que les venda marihuana, con tal mala suerte que se encuentran con Junior (Marc Sheffler), el hijo de Krug Stillo (David Hess), un convicto muy peligroso que ha escapado de la cárcel. Junior consigue engañar a Mari y a Phyllis para que suban al piso donde se alojan Krug, Sadie (Jeramie Rain), la novia de su padre, y Weasel (Fred J. Lincoln), un compinche del padre. Una vez allí, las secuestran y violan a Phyllis.

A la mañana siguiente, Krug, Sadie, Weasel y Junior conducen hasta un lugar muy cercano a la casa de Mari, aunque lo suficientemente apartado como para que nadie les interrumpa. Por otro lado, viendo que Mari no ha regresado a casa en toda la noche, los padres deciden llamar al *sheriff* (Marshall Anker) para informarle de lo que ha sucedido. El *sheriff* apenas atiende a la petición de los padres y decide, junto con su ayudante (Martin Kove), ni vigilar ni intentar encontrar a Mari. Por su parte, tras varias horas de agonía, Phyllis es asesinada por intentar escapar. Mari sufrirá la misma suerte, siendo además violada por Krug unos momentos antes de su asesinato.

Tras esta masacre, los cuatro se lavarán, se cambiarán de ropa y deciden encontrar refugio durante esa noche. Por ello, por casualidad, encontrarán la casa de los padres de Mari, quienes, quienes les acogerán muy educadamente. Por un descuido, la madre descubre que su hija ha sido asesinada por sus invitados y, tras informar al padre, el matrimonio sale a buscar a su hija. Al encontrar el cuerpo sin vida de su hija, deciden vengarse mediante la violenta muerte de cada uno de ellos. Finalmente, el *sheriff* y su compañero, tras una serie de infortunios, llegan a casa de la familia Collingwood, justo en el momento en que el padre de Mari está acabando con la vida de Krug.

5. 4. 2. 4. *Estilo cinematográfico*

El estilo cinematográfico se caracteriza por buscar una narración realista de la historia, en un intento del director por producir un mayor impacto en la audiencia. El prólogo es un recurso que utiliza Wes Craven, para situar al espectador rápidamente en el relato, el cual reza de la siguiente manera: “Los eventos que usted está a punto de presenciar son verdad. Los nombres y las localizaciones han sido cambiados para proteger a los individuos que aún viven²⁵⁷”. La historia está rodada en 16mm porque su acceso resultaba más económico (Schaeffer, 2002) y por las imágenes que ofrecía, las cuales eran “reproducidas cada vez de manera más inestable; tanto en la edición como en el movimiento de cámara, el suave flujo de la continuidad fue reemplazada por el violento descoyuntamiento²⁵⁸” (Hantke, 2004: 42). El naturalismo en el movimiento de cámara creaba en el espectador una cercanía incómoda²⁵⁹, la cual había sido buscada conscientemente por el director para despertar el desconcierto en la audiencia. Dicho realismo es buscado también a través de una iluminación natural y espacios reales, que se corresponden con lugares conocidos como Connecticut o Nueva York, los cuales se utilizan para que el espectador sienta cierta familiaridad con los emplazamientos donde se desarrolla la acción.

The Last House On The Left es una película que destaca también por la escasa utilización de planos subjetivos, salvo excepciones como es el caso de la escena de la violación y el asesinato de Mari, y por las habilidades del propio Wes Craven en edición y montaje, ya que acude al montaje alterno para presentar la historia. Por ello, la película va presentando las acciones de los diferentes personajes y, habilidosamente, la trama conlleva a que todos acaben por encontrarse en diferentes momentos del relato cinematográfico. Para hablar en mayor profundidad acerca de este aspecto, es importante mencionar el sonido y la banda sonora. En muchas escenas de la película, como la escena inicial con el cartero, o la escena en la que el *sheriff* y su ayudante

²⁵⁷ Versión original: “The events you are about to witness are true. Names and locations have been changed to protect those individuals still living.”

²⁵⁸ Texto original: “Rendered increasingly unstable: both editing and in camera movement the smooth flow of continuity was replaced by violent disjuncture.”

²⁵⁹ La mirada en el cine, y el *voyeurismo* en el cine han sido tratados por varios autores como Mulvey (2013), Shaviro (1993) y Pinedo (1997).

acuden a casa de los Collingwood en respuesta a la llamada del matrimonio para encontrar a su hija, el sonido que escuchamos es un sonido sincrónico real. En otras escenas, el director se vale de la banda sonora para incluir melodías que responden a la profundización en la psicología del personaje o de la propia escena.

De esta manera, las escenas en que los padres están horneando la tarta vienen acompañadas de una música muy similar a la que aparecían en las *sitcoms*, lo que, acompañado de la sobreactuación de los dos actores, viene a señalar la distancia de la vida de esta familia de clase media de la realidad. Además, encontramos varias escenas que refuerzan, a través de melodías discordantes, el peligro al que Mari y Phyllis se enfrentan cuando son capturadas por los Stillo. El director se vale también del *leitmotiv* para remarcar, por un lado, la personalidad de los Stillo, caracterizado por una música de estilo *bluegrass* que evoca el comportamiento y la actitud de este grupo, y, por otro, la música cómica que aparece relacionada con el *sheriff* y su ayudante, la cual resalta la ineptitud de estos dos agentes de la ley. Tal y como afirma Joe Tompkins:

A diferencia de la tradicional banda sonora de terror, que típicamente está dirigida a puntuar los momentos de miedo con unos pocos efectos de shock calculado, la descarada audibilidad de las pistas *Last House* -especialmente prominente durante algunos de las escenas más desagradables de la película- sirve para hacernos conscientes de la implicación *voyeurista*²⁶⁰. (Tompkins, 2010: 99)

Asimismo, cabe destacar el trabajo del compositor, David Hess (Krug Stillo), quien acude a la música *folk*, vinculada al movimiento hippie y al *New Left*, para enlazar esta obra con artistas como Bob Dylan o Joan Baez, cuyas letras se habían convertido en slogans de una generación favorable a los derechos civiles o al pacifismo (Ashby, 2006). En ese intento por remarcar la muerte de la contracultura *hippie*, la música *folk* y sus letras sirven para resaltar los terribles hechos que el espectador está presenciando. El caso más claro es “Now You’re All Alone”, la canción extra diegética que suena durante los

²⁶⁰ Texto original: “Unlike the traditional horror score, which typically aims to punctuate moments of fright with a few calculated shock effects, the barefaced audibility of the *Last House* cues - especially prominent during some of the film’s more gruesome scenes- serves to make us aware of our own voyeuristic involvement.”

momentos finales en la vida de Mari. De esta manera, la canción reza así: “Ahora estás sola/ sintiendo como si nadie os amase/ y buscando a alguien para sostener tu mano, alguien que entienda./ Ahora estás sola/ y estás sintiendo que el mundo se te viene encima/ y tú buscas a alguien, para mostrar que ellos se preocupan/ alguien que esté realmente ahí/ alguien que entienda²⁶¹”. Los sentimientos de soledad y de resignación se expresan a través de las imágenes y remarcados por las letras que retumban en los oídos de una audiencia horrorizada con las imágenes que acaba de presenciar.

5. 4. 2. 5. *Recepción*

El 30 de agosto de 1972 se estrenó este filme, clasificado como R²⁶², el cual, gracias a la sugerente campaña de publicidad de Hallmark Releasing Corporation (Szulkin, 2000), captó la atención del público con la frase que aparecía en el cartel publicitario: “PARA EVITAR DESMAYARSE mantente repitiendo, ES SOLO UNA PELÍCULA... Solo una película... Solo una película... Solo una película²⁶³” (García Crego, 2005). La película, que contaba con unos noventa mil dólares de presupuesto, recaudó más de tres millones de dólares en Estados Unidos. Obviamente, fue una película que no pasó desapercibida para la crítica, como demuestra Howard Thompson, quien escribió el 22 de diciembre de 1972:

Cuando me fui, después de 50 minutos (quedan 35), una chica había sido desmembrada en ese momento con un machete. Se habían puesto a la obra con la otra con una cuchilla seccionadora. El que escribió esta estupidez enferma y también dirigió a los ineptos actores es Wes Craven. Está en el Penthouse Theater, para cualquiera que esté interesado en pagar para ver a gente r[e]pulsiva y agonía humana²⁶⁴. (Thompson, 1972: electrónica)

²⁶¹ Texto original: “Now You’re all alone/ feeling like nobody loves you/ and looking for someone to hold your hand,/ someone who understands./ Now you’re all by yourself/ and you’re feeling the world closing on you,/ and you’re asking for someone/ to show they care, someone who’s really there,/ someone who understands.”

²⁶² Restringida, nadie por debajo de 17 podrá entrar sin un acompañante adulto (Restricted, with no one under 17 admitted without an accompanying parent or guardian).

²⁶³ Texto original: “TO AVOID FAINTING keep repeating, IT’S ONLY A MOVIE... Only a movie... Only a movie... Only a movie.”

²⁶⁴ Texto original: “When I walked out, after 50 minutes (with 35 to go), one girl had just been dismembered with a machete. They had started in on the other with a slow switch blade. The party who wrote this sickening tripe and also directed the inept actors is Wes Craven. It’s at the

Frente a esta crítica tan feroz, otras críticas realizaron un análisis más profundo en aquellos aspectos que destacaban en el film. Robert Ebert fue uno de los críticos que valoró positivamente la importancia de esta película:

No quiero dar la impresión de que, sin embargo, esto es simplemente una buena película de terror. Es horripilante, de acuerdo, pero en maneras que no tienen nada que hacer con lo sobrenatural. [...] La actuación es natural y sin ensayo, supongo. No hay pose. Hay un buen oído para el diálogo y el matiz. Y hay maldad en esta película. Ni escapismo sangriento, o una emoción en algún minuto, sino un completo sentido desarrollado de las naturalezas viciosas del asesino. No se glorifica esta violencia²⁶⁵. (Ebert, 1972: electrónica)

La popularidad de este título desembocó en la aparición de otros títulos similares, cuyos argumentos respondían a fórmulas muy similares, como es el caso de *The Last House on Dead End Street* (Robert Watkins, 1977). Desde el punto de vista histórico, *The Last House on the Left* debe entenderse como un texto cultural que recoge el descontento y la discordia social que existía en Estados Unidos a principios de los setenta, a través de una narrativa que disecciona la violencia y apuesta por una postura crítica y en contra del enfrentamiento bélico en Vietnam. De esta manera, el género de terror, con títulos como nuestro estudio de caso o *La noche de los muertos vivientes*, se establece como el precedente del ciclo fílmico desarrollado por Hollywood en la década de los ochenta, en contra de la Guerra de Vietnam que, desde Hollywood (Prince, 2007).

La importancia de la película la convirtió en un título de culto que ha perdurado hasta la actualidad como demuestra su *remake*, titulado igualmente *The Last House on the Left* (*La última casa a la izquierda*, Dennis Illiadis, 2009), cuyo desenlace altera completamente el original.

Penthouse Theater, for anyone interested in paying to see r[e]pulsive people and human agony.”

²⁶⁵ Texto original: “I don’t want to give the impression, however, that this is simply a good horror movie. It’s horrifying, all right, but in ways that have nothing to do with the supernatural. [...] the acting is unmannered and natural, I guess. There’s no posturing. there’s a good ear for dialogue and nuance. And there is evil in this movie. Not bloody escapism, or a thrill a minute, but a fully developed sense of the vicious natures of the killer. There is no glory in this violence.”

5. 4. 3. Análisis de la película

5. 4. 3. 1. El monstruo

El primero de los elementos, el monstruo, está representado por un grupo de individuos que actúan conjuntamente, formado por Krug Stillo, Sadie²⁶⁶, Junior Stillo y Weasel²⁶⁷. El grupo se conforma de tal manera que podría ser considerado como una especie de familia, la cual posee una serie de vínculos de cooperación y ayuda. Su consideración como asesino/s en serie es debida a la confluencia de diferentes características. La construcción de la otredad se realiza a través de conceptos asociados a estos personajes en el relato: asesinatos repetidos, que se caracterizan por el sadismo y la violencia que se perpetúa en ellos, violaciones, abusos sexuales infantiles, dependencia hacia las drogas, relaciones disfuncionales y ningún interés por lograr la reinserción en la sociedad. De hecho, la admiración por los criminales sexuales como Albert De Salvo y el interés que demuestran por ser como ellos pone de manifiesto esa falta de interés por la integración. Además, este último aspecto es fundamental en la construcción de esa monstruosidad, ya que ello connota la ausencia de la culpa y la posibilidad de que un grupo de individuos se rebele contra las normas sociales, lo cual conlleva al cuestionamiento de la esencia misma de la sociedad. Por ello, es esencial que, tal y como apunta Jacques Derrida, “el sistema además esté interesado en determinar el otro como *su* otro, es decir, como literalmente asqueroso²⁶⁸” (Wolfreys, 1998: 293).

Todas estas características se podrían resumir en la presencia de delitos violentos y drogas, así como la aparición de un grupo familiar totalmente diferente a la concepción de familia como la sagrada institución que permite la continuación de las normas sociales. Desde una perspectiva histórica, la década sesenta había traído consigo un periodo convulso, que tuvo como resultado cambios radicales en el seno de una sociedad que se vio obligada a presenciar, por un lado, el uso de las drogas asociado a la diversión juvenil y,

²⁶⁶ El nombre es similar a sádico en inglés -sadist.

²⁶⁷ En inglés significa comadreja.

²⁶⁸ Texto original: “The system therefore is interested in determining the other as *its* other, that is, as literally disgusting.”

por otro, el afincamiento de la pobreza como una situación endémica en ciertas áreas urbanas, lo que había desembocado en una mayor delincuencia²⁶⁹.

El monstruo comienza a ser construido desde la presentación misma de los Stillo. Mari y Phyllis Stone van en el coche, riéndose y al cambiar la emisora de radio, primero oímos claramente el último verso de la canción "Wait for the Rain," que dice "y la carretera lleva a ninguna parte"²⁷⁰. Inmediatamente después, se escucha la descripción de un locutor de radio, a lo que Wes Craven decide realizar un montaje donde relaciona la imagen de las chicas yendo a la ciudad con las imágenes de los criminales a los que se refiere el locutor. Dicha descripción está repleta de calificaciones negativas como fugitivos, aspecto de animal, peligroso, violadores, abuso de niños, voyeurismo²⁷¹, cuyas definiciones sirven al propósito de predisponer al espectador de antemano a formarse una opinión negativa de ellos. Aparte de los adjetivos, el relato de los delitos refuerza dicha idea, cuya breve descripción habla del asesinato de dos guardias de prisión, dos enfermeras y un cura, lo que puede traducirse en la desaparición de una serie de individuos que se encargaban de, respectivamente, vigilar, curar, prevenir y velar por el alma de las personas.

La enumeración de las víctimas y la falta de interés que muestran los Stillo en reinsertarse en la sociedad revelan la peligrosidad de su existencia, ya que las normas sociales y la disciplina que dichas reglas demandan, son cuestionadas a través de los hechos delictivos. Es importante apuntar, en este sentido, a que el locutor destaca el número de víctimas en lugar de las identidades, lo que evidencia la importancia de la mentalidad consumista en el sistema capitalista americano y, consecuentemente, la importancia de la posesión de un gran número de objetos para la consecución de un alto estatus. De hecho, "el consumidor experimenta su comportamiento distintivo como libertad, como aspiración, como elección"²⁷² (Baudrillard, 1998: 61). Por tanto, el concepto de asesino en serie es definido aquí como una serie de individuos

²⁶⁹ Para ver más de este tema: LANE, 1997; UTTER y TRUE, 2000; HARRINGTON, 1975.

²⁷⁰ Versión original: "And the road leads to nowhere."

²⁷¹ Versión original: "Fugitives, animal-like woman, dangerous, rapists, child-molesting, peeping tomism".

²⁷² Texto original: "The consumer experiences his distinctive behaviour as freedom, as aspiration, as choice."

que muestran un comportamiento similar al resto de sus congéneres en cuanto a la necesidad de poseer una gran cantidad de objetos, cuyo objetivo responde a la obtención de una sensación placentera, entendida como felicidad.

La otredad en el caso de estos individuos no solo se produce a través de la cosificación de las víctimas, sino también a través de la subversión y la deformación de los valores tradicionales de la familia. Debemos de tener en cuenta que, para Craven, “las dos familias (Krug y Collingwoods) son apropiadamente similares a lo largo de la película entera para sugerir que quizás tengan más en común que lo que se ve a simple vista²⁷³” (Muir, 2004: 50). Los Stillo demuestran una estructura patriarcal, en la cual, el líder de todo el grupo es Krug. En este sentido, Junior, su hijo ilegítimo, se convierte en una víctima de su padre, en el sentido en que su padre es el responsable de crearle una adicción a la heroína con el objetivo de obtener un control absoluto. La dominación que ejerce Krug sobre Junior es absoluta, como demuestra la escena en que el progenitor logra que Junior se dispare a sí mismo tras el siguiente diálogo:

KRUG: Quiero que mantengas el revólver bien derecho, ¿ves? ¿Ves esa pequeña muesca atrás? ¿Ves la protuberancia en la punta? Quiero que trates de alinearlas. Así, muy bien. No estés temblando tanto. Sé que puedes apuntar bien. Trata de alinearlas y aprieta el gatillo.

JUNIOR: No.

KRUG: Vamos. Aprieta el gatillo.

JUNIOR: Te mataré, Krug.

KRUG: Siempre fuiste un fracasado. Junior, quiero hablar contigo. Escucha a tu padre. Ven. Quiero que tomes el revólver, que le des media vuelta, que pongas el revólver en tu boca, ¡y quiero que vuelas los malditos sesos!

JUNIOR: [Llorando] ¡No!

KRUG: No. No me apuntes. Quiero que agarres el revólver, que lo pongas dentro de tu boca [Grita] ¡y que luego te vuelas los sesos!

JUNIOR: [Llora y grita] ¡No!

KRUG: [Grita] ¡Vuélate los sesos!

JUNIOR: [Llora y grita más fuerte] ¡No!

KRUG: [Grita más fuerte] ¡Vuélate los... [Sonido de disparo]²⁷⁴.

²⁷³ Texto original: “The Two families (Krug and Collingwoods) are nicely paralleled through the entire film to suggest that perhaps they have more in common than meets the eye.”

²⁷⁴ KRUEGER: Now, I want you to hold the gun out, just like that, see? You see that little notch in the back? That little bump in the front? I want you to kind of get them lined up. That's right. You're not shaking that much. I know you can aim the gun. Just get them lined up, and pull the trigger.

Además, los Stillo, al igual que sucedía con *Psycho*, son otra representación cinematográfica de familias creadoras de monstruos, cuya imagen se corresponde a aquellas que se contraponían a las que, de manera idealizada, retrataban a la familia en la televisión y el cine comercial (Williams, 1996). En este sentido, su organización funciona ajeno a:

Las convenciones de civilización, sin oposición en su interpretación del mundo. Todas o la mayoría de los miembros de la familia tienen características que los hacen terroríficos, repulsivos y aborrecibles, y dichas características y el carácter de ellos mismos refuerza a cada uno, haciendo el todo, como una familia, más terrorífico que la suma de sus partes: un sistema. (Kawin, 2012: 177)

En este caso, la actitud que muestran entre ellos es totalmente irrespetuosa y sus vestimentas están hechas a base de ropas baratas. El lenguaje que utilizan, además, es vulgar, repleto de insultos, e incluso, pronuncian mal ciertas palabras, como es el caso de Freud, al Sadie se refiere como "Frood." Dicha falta de respeto se transforma en brutalidad hacia los individuos ajenos al grupo. En dicha brutalidad, no solo participa activamente Krug, sino que la falta de cuestionamiento de Sadie y Weasel convierte a estos dos personajes en una pieza fundamental de esta estructura patriarcal y piramidal, debido al hecho de que disfrutan de tal crueldad como agentes subordinados. Además de estos dos miembros, Junior muestra una gran cobardía y debilidad, que le sitúan como un agente pasivo ante los hechos que presencia, lo que lo convierte en un cómplice. Dicha pasividad se evidencia cuando Mari le promete a Junior metadona y la posibilidad de curarse a cambio de que Junior la lleve hasta su casa, a lo que el joven responde con evasivas,

JUNIOR: No.

KRUEGER: Come on. Pull the trigger.

JUNIOR: [Moan] I'm gonna kill you, Krug.

KRUEGER: You always were a loser. Junior, I wanna talk to you. Listen to Daddy. Come on. Now, I want you to take the gun, then I want you to turn around and I want you to put in your mouth, and I want you to blow your brains out!

JUNIOR: [Sniffles] No!

KRUEGER: No. Not at me. I want you to take the gun, and I want you to put in your mouth, and [shout] I want you to blow your brains out!

JUNIOR: No! [Junior shouts]

KRUEGER: Blow your brains out! [shouts]

JUNIOR: No! (He walks backwards)

KRUEGER: Blow your... [shooting]"

cuyas explicaciones se centran en la imposibilidad de su actuación para evitar la tragedia.

En cierta manera, la conformación de este grupo familiar presenta características muy similares a la familia Manson, en el sentido en que, aparte de cebarse en la tortura, la violación y el asesinato de dos adolescentes, y a pesar de conformarse mediante una estructura profundamente patriarcal, presentan igualmente una serie de características contraculturales y opuestas a la moral burguesa, como es su actitud ante las drogas, el incipiente feminismo que reclama Sadie, e incluso, la indiferencia y la ausencia de reprobación acerca su bisexualidad por parte del resto de miembros masculinos.

En resumen, la figura del asesino en serie está encarnada por un grupo de individuos que actúan conjuntamente, cuya consideración de monstruosidad nace de la crueldad de sus actos y de la falta de interés por adaptarse y someterse a las normas que rigen la sociedad. Pese a ello, el objetivo del director es aportar un retrato humano, a través de la escena, en la cual, tras la violación de Mari, Sadie, Krug y Weasel se levantan y se miran con un gesto de culpabilidad cómplice, mientras que, de fondo, se oye vomitar a Mari. Con esta escena, la película escapa de retratos maniqueos, mediante una descripción que ahonda en la complejidad del ser humano, por un lado, y sirve como metáfora de la importancia de la culpa en la construcción del individuo como ciudadano en la cultura estadounidense.

5. 4. 3. 2. *Las víctimas*

El segundo de los elementos a tener en cuenta son las víctimas y sus familiares, que encarnarían la idea de la normalidad para la sociedad de la década de los setenta. Las víctimas están representadas por dos chicas adolescentes, Mari Collingwood y Phyllis Stone, pertenecientes a la clase media y trabajadora respectivamente, cuya amistad está basada en los gustos musicales y estéticos, los cuales se considerarían cercanos al movimiento *hippie*. La transversalidad del movimiento, mostrado en la relación de amistad entre ambas, no oculta la diferencia en su manera de afrontar el conflicto al que se ven abocadas, cuya razón se explica por el contexto que rodea a cada una

de ellas. Inicialmente, las dos amigas muestran una actitud inocente ante el alcohol o las drogas, aunque, según avanza el metraje, mientras que Phyllis revela una lucha por sobrevivir hasta el final, Mari continúa adoptando un comportamiento inocente, débil e impotente. Dicho discurso busca concienciar acerca de las características del movimiento, el cual, sin buscar un cambio de leyes o de políticas, se había opuesto a la conformidad, el materialismo, la competitividad o la ansiedad que regían la sociedad de los sesenta.

En este sentido, la película es una prueba de la cercanía personal de Craven al movimiento y el reconocimiento de las propias características del mismo y “su síntesis entre política, cultura y optimismo no podía con los acontecimientos traumáticos como la guerra estadounidense en Vietnam²⁷⁵” (Becket, 2006: 46). Así, Craven relaciona el comportamiento de Mari y Phyllis con el desenlace que estaba experimentando la filosofía *hippie*, cuyo revestimiento de apoliticidad tuvo como resultado la atracción de muchos jóvenes rebeldes, que buscaban únicamente adoptar ciertas ropas o hábitos como el consumo de marihuana o LSD (McWilliams, 2000). La violenta muerte de ambas se presenta como una metáfora de la derrota del movimiento ante una actitud social cada vez más conservadora. El propio título de la película, *The Last House on the Left*, que se tradujo como *La última casa a la izquierda*, se puede entender como un alegato a las últimas resistencias opuestas a la moral tradicional estadounidense y a actuaciones como la masacre de Kent State:

La película sitúa las nefastas consecuencias de las agitaciones sociales -lo que la ausencia de responsabilidades de los anuncios se refiere a ‘la violencia sin sentido e inhumana crueldad que ha llegado a ser una gran parte de los tiempos en que vivimos’ -en el cuerpo de una adolescente. Este cuerpo es, imaginado como inocente y expuesto al riesgo de violación, el que sirve como receptáculo para las ansiedades concernientes a la nación en tanto que feminizada y susceptible de agresión durante la era Vietnam²⁷⁶. (Lowenstein, 2005: 115)

²⁷⁵ Texto original: “Their synthesis of politics, culture, and optimism was no match for such traumatic forces as the American war in Vietnam.”

²⁷⁶ Texto original: “The film locates the grim consequences of these profound social upheavals - what the ad’s disclaimer refers to as ‘the senseless violence and inhuman cruelty that has become so much a part of the times in which we live’ -on the body of a teenage girl. It is this

La normalidad, como ya hemos comentado, está encarnada también por los padres de Mari, cuyo matrimonio está compuesto por un médico y un ama de casa. En este sentido, la profesión de médico requiere de una formación especializada, lo que supone el respeto del resto de la sociedad por dicho individuo. La actitud de ambos es respetuosa y educada, tanto entre ellos como con el resto de individuos, así como su lenguaje, que es culto, sin palabras malsonantes, e incluso, cuando su hija se va a marchar al concierto, los padres se escandalizan cuando Mari utiliza la palabra “tetas²⁷⁷”. La asociación de la normalidad a la clase media está remarcada por las ropas, las cuales están compuestas de telas costosas (seda, etc.), cuya estética es bastante elegante.

A pesar de hacer una descripción tan benigna de esta familia, Wes Craven recurre a una idea que se convertirá en una constante en su filmografía, consistente en la crítica a la hipocresía de la clase media frente a la violencia o a la clase social. A lo largo del filme, se narran diferentes escenas que pretenden remarcar la falsedad que la clase media demuestra. Al comienzo de la cinta, recordamos al doctor Collingwood indignándose con su hija por asistir a un concierto de un grupo de rock llamado Bloodlust²⁷⁸, que es famoso por el descuartizamiento de unas gallinas. Dicha irritación contrasta con la previa indiferencia del doctor ante los crímenes que aparecían en el periódico. Similarmente, la madre muestra una actitud reticente a la amistad entre su hija y Phyllis Stone, cuyo prejuicio se debe a la clase social a la que la amiga de su hija pertenece. Con esta idea, Wes Craven crea otredades dentro de la propia normalidad, ya que, a pesar de que Phyllis presenta un comportamiento aceptable socialmente, los padres de Mari demuestran una incapacidad para acogerla completamente dentro del mundo que les rodea, debido a su pertenencia a una clase social más baja.

El director se apoya también en la inclinación religiosa de los Collingwood para reforzar dicha idea. En este sentido, Craven muestra esta idea a través de la Biblia en la casa de la familia, e incluso, la oración que Mari recita momentos antes de su muerte. A pesar de sus creencias, los

body, imagined as innocent and exposed to the risk of rape, which serves as the locus for anxieties concerning the nation as feminized and susceptible to violation in the Vietnam era.”

²⁷⁷ Versión original: “Tits.”

²⁷⁸ Traducción: Lujuria por la sangre.

progenitores deciden vengarse violentamente de los asesinos de su hija, por lo que la organización social de la clase media queda cuestionada a través de su moralidad, la cual es quebrantada cuando sus miembros lo consideran necesario. El acto de crueldad perpetrado por el matrimonio Collingwood despierta en ellos únicamente el vacío por la incapacidad para recuperar a su hija a pesar de la venganza.

5. 4. 3. 3. *Las autoridades*

Las últimas figuras que tienen un papel esencial en el desarrollo del relato son el *sheriff* y su ayudante, representantes de la autoridad. A lo largo de toda la película, estas dos figuras presentan una actitud indiferente a las preocupaciones de los padres de Mari por el hecho de que su hija no haya regresado a casa en toda la noche. Además, demuestran una ineptitud en su capacidad para evitar las funestas consecuencias. Con ello, somos testigos, a lo largo del filme, de dicha incapacidad en la realización de su tarea y la negligencia constante que cometen los dos agentes:

Primero, Krug y 'Weasel' escapan de prisión, indicando el primer fallo de los mecanismos legales de la sociedad para mantener a los ciudadanos a salvo de los depredadores. Segundo, el *sheriff* local y su ayudante no pueden investigar un vehículo extraño. En lugar de mostrar el menor ápice de curiosidad o razonamiento deductivo, vuelven a su estación y se sientan. No hacen llamadas ni investigan la desaparición de Mari. Financiados por los impuestos de los Collingwoods, ellos leen comics, juegan al ajedrez y cotorrean acerca de un vecino que puede estar teniendo sexo con su ganado. Cuando finalmente reciben la llamada de que los Krugs están en el pueblo, se apresuran a su coche y conducen hasta llegar a un punto muerto cuando el coche se queda sin gasolina²⁷⁹. (Muir, 2004: 57)

Desde el punto de vista histórico, Estados Unidos estaba experimentando una inseguridad ciudadana que provenía no solo de la violencia civil creciente, sino también de la imposición coercitiva a través de la

²⁷⁹ Texto original: "First, Krug and 'Weasel' escape from prison, indicating the first failure of society's legal mechanism to keep citizens safe from predators. Secondly, the local sheriff and his deputy fail to investigate a strange vehicle. Instead of showing the least bit of curiosity or deductive reasoning, they go back to their station and sit around. They do not make calls or investigate mari's disappearance. Supported by the Collingwoods' tax dollars, they read comic books, play chess and gossip about a local who may be having sex with his livestock. When they finally get the call that the Krugs are in town, they rush out to their car and drive off only to come to a dead stop when the car runs out of gas."

fuerza por parte de las fuerzas de seguridad del estado para aplacar las agitaciones sociales, cuya actuación en muchos casos resultaba negligente. Asimismo, en las películas de Hollywood, las figuras de autoridad solían ser representadas de manera muy similar a los criminales que encaraban. En el Nuevo Hollywood, los oficiales de policía “son más propensos a involucrarse en actividad criminal y están retratados cada vez más negativamente²⁸⁰” (Powers, Rothman y Rothman, 1996: 118). En relación a *The Last House on the Left*, la incompetencia de las autoridades desemboca en la libertad de los Stillo para cometer cualquier tipo de fechoría sin ser reconocidos ni castigados legalmente.

Por su parte, la ineffectividad de las autoridades era algo que se repetía en muchísimas películas, de manera que comenzaron a aparecer una serie de películas que comenzaban a situar la figura del vigilante y del ciudadano medio como herramienta para acabar con los peligros que asolaban a la sociedad o la familia estadounidense, como estaban anunciando películas como *Straw Dogs* (*Perros de Paja*, Sam Peckinpah, 1971). Es el caso de *Death Wish* (*El Justiciero de la Ciudad*, Michael Winner, 1974), cuyo protagonista estaba encarnado por Charles Bronson. De hecho, este tipo de películas, conocidas como *vigilante film*, comienzan a reflejar la desilusión ante las instituciones estadounidenses (Friedman, 2007) y la importancia de que sea el propio individuo el que vele por la integridad de la civilización estadounidense.

5. 4. 3. 4. Oposición entre la monstruosidad y la normalidad

Tras hablar de las diferentes figuras que conforman este discurso cinematográfico, pasaremos a comentar como se articulan cada una de ellas dentro del discurso. Atendiendo al propio género, la normalidad está personificada por Mari y sus padres, y Phyllis, los cuales tienen unas pautas de comportamiento y un pensamiento que se acomodan a lo socialmente establecido. Además, la autoridad es la que cuida de que la sociedad permanezca intacta, aunque, en este caso, como ya hemos observado, es la negligencia la que permite que la monstruosidad ponga en peligro dicha

²⁸⁰ Texto original: “Are more likely to engage in criminal activity and they are increasingly portrayed negatively.”

normalidad. En cuanto a la monstruosidad, es esencial atender a la etnia que aparece mayoritariamente representada. Salvo un personaje secundario, todos los personajes que aparecen son de etnia blanca. Dicho aspecto es relevante porque Craven se sirvió de estos personajes como alegoría de la historia nacional.

Aparte de la encarnación del movimiento *hippie* en las víctimas, la propia relación entre los Stillo y su sadismo representan una metáfora de lo que la nación estadounidense estaba experimentando. Por un lado, los soldados americanos en la guerra de Vietnam estaban cometiendo los peores crímenes jamás imaginados, lo que conectaba con la idea del bárbaro civilizado que aprovecha los recursos para cometer sus crímenes racionalizados (Martín Alegre, 1996). Por otro lado, ese tipo de sadismo tan gráfico respondía a la imagen que se había perpetuado en la mentalidad de la figura del nazi, es decir, la idea del criminal sádico que actúa en un grupo sobre una serie de víctimas escogidas. En este sentido, es importante tener en cuenta que la monstruosidad reúne características muy similares a las atribuidas a los nazis, parecía, por tanto, a la “propaganda aliada que retrató a los líderes nazis como un grupo de siniestros diabólicos únicos, sádicos viciosos, y [...] lunáticos trastornados²⁸¹” (Waller, 2002: 579).

Asimismo, el asesino en serie como monstruo humano blanco sirvió para ofrecer un doble discurso: la degeneración del estadounidense blanco y la idea de que solamente el blanco puede obtener el poder de amenazar a una sociedad entera a través del ejercicio de la violencia. De esta manera, la monstruosidad siempre se va a presentar como una figura de poder, con la capacidad de amenazar a la normalidad y subvertir el orden establecido. Aunque el movimiento por los derechos civiles había logrado grandes avances para los afroamericanos, el discurso hegemónico situaba a la raza blanca en “el lugar privilegiado de normatividad racial²⁸²” (Wray y Newitz, 1997: 3).

La figura del asesino en serie diluyó las barreras que separaban la normalidad y la monstruosidad, por lo que su categorización de monstruo y su

²⁸¹ Texto original: “Allied propaganda that portrayed the Nazi leaders as a group of uniquely diabolical sinister, viciously sadistic, and [...] deranged lunatics.”

²⁸² Texto original: “The privileged place of racial normativity.”

voluntad de atentar contra las normas de un sistema establecido, le otorga el poder de “amenazar de muy diferentes maneras, no todas ellas violentas físicamente²⁸³” (Martín Alegre, 1996: 415). Consecuentemente, el hecho de representar al asesino en serie como un hombre blanco impide a los individuos negros y otras minorías étnicas ostentar el poder de amenaza social. El hombre blanco era el único que podía detentar dicha posición porque el asesino en serie, incluso antes de dicha denominación, despertaba además una fascinación, debido, en parte, a la posesión de ciertas características similares al héroe del wéstern y al forajido, sobre todo, por la afirmación de su masculinidad a través de la violencia. Según John G. Cawelti:

La historia de la violencia en Estados Unidos está manchada por el racismo y la violencia asociada a la protección de la supremacía blanca masculina. Ejemplos de violencia debido al odio étnico, racial, y moralista han marcado recurrentemente la vida estadounidense, desde que los primeros colonos empezaron a matar nativos americanos con el objeto de apoderarse de sus tierras²⁸⁴. (Cawelti, 2004: 211)

En este discurso cinematográfico, la capacidad de amenazar a la sociedad a través de la violencia solo estaba permitido al hombre blanco. Al ser un grupo, en lugar de un individuo, es importante que la jerarquía responda a la normatividad heteropatriarcal, en la cual Krug ocupa la cúspide de la pirámide. La relación de Krug y Weasel con las dos víctimas, además, expone la resistencia que la América conservadora a los cambios que se están produciendo con el movimiento feminista. Phyllis y Mari representan a dos mujeres jóvenes, independientes y atractivas, que deciden ir a un concierto solas y consumir marihuana, es decir, buscan disfrutar de su ocio libremente. El desafortunado encuentro con los Stillo y sus terribles consecuencias retratan de una manera metafórica los violentos encuentros que se estaban produciendo en Estados Unidos. El feminismo, además, predicaba una igualdad de derechos y una mayor libertad para las mujeres (Humm, 1992), lo que no evitó la reacción de la América conservadora.

²⁸³ Texto original: “Threaten in many different ways, not all of them physically violent.”

²⁸⁴ Texto original: “The history of violence in America is pervaded by racism and the violence associated with the protection of white male supremacy. Instances of violence due to ethnic, racial, and moralistic hatred have recurrently marked American life, since the first settlers began killing native Americans in order to take over their land.”

La clase social es otro elemento que debe ser tenido en cuenta, ya que determina la relación entre los distintos elementos. Los Stillo, como ya hemos mencionado previamente, pertenecen a la clase obrera, mientras que la familia Collingwood pertenece a la clase media, cuyas diferencias son expuestas en dos escenas. La primera sitúa al matrimonio Collingwood sentado frente a Krug, Sadie y Weasel en una mesa y preparados para comer. El fondo gris neutro permite al espectador centrarse en los comportamientos de todos los individuos, los cuales se oponen radicalmente, ya que, mientras que los Collingwood se comportan de manera educada, los Stillo comen y beben ansiosamente, eructan, e incluso, Krug se enciende el puro con una vela, rompiendo todas las normas de protocolo establecidas. La siguiente escena sucede inmediatamente después, cuando los Stillo están conversando en la habitación de Mari, y dicen lo siguiente:

KRUG: Maldita clase alta, parecen marcianos. ¡Todos esos cubiertos de plata! ¿Qué se creen a fin de cuentas? La gente en China come con palillos y estos imbéciles tienen 16 cubiertos por cada guisante en el plato.

SADIE: Tranquilízate. Sea como sea, no tiene ninguna importancia²⁸⁵.

Con esta última escena, el conflicto social tiene su origen en la conciencia de clase que demuestra Krug.

5. 4. 3. 5. *Espacios de conflicto*

Las localizaciones son, asimismo, otro aspecto que sirve para señalar esa diferencia de clase. Cada una de ellas se asocia a las diferentes familias, las cuales, a su vez, pertenecen a una clase social: el área residencial suburbana está asociada a los Collingwood, mientras que la ciudad está asociada a los Stillo. El discurso en torno a dichos lugares conectaba, al mismo tiempo, con el tipo de economía existente en ambos territorios. Por un lado, la economía de afluencia regía los barrios residenciales, donde la mayoría de los

²⁸⁵ Versión original: "KRUG: Goddamn high-clash, tight-ass freakos. all that goddamn silverware! Who do they think they are, anyway? People in China eating with sticks, and these creeps got 16 utensils for every pea on the place.
SADIE: Take it easy. It don't make no matter, one way or the other."

norteamericanos formados, con buenos trabajos y buena salud, vivían en casas confortables. Por otro lado, las ciudades albergaban la economía de la pobreza, debido a que sus habitantes poseían ingresos más bajos, por un lado, y mostraban una incapacidad a la hora de encontrar o mantener un trabajo estable, por otro, lo cual les impedía salir de esos mismos barrios y, consecuentemente, el ciclo de pobreza y degradación se convertía en una característica endémica (Trattner, 1999). Al igual que con el barrio, los propios hogares también son elementos discursivos, ya que mientras que la casa de los Collingwood está totalmente ordenada y llena de libros, el piso de los Stillo se encuentra totalmente desordenado y sin ningún tipo de libro.

Obviamente, espacios tan opuestos dibujaban asociaciones contrapuestas y mapas mentales que respondían, en buena medida, a las economías que pervivían en ambos lugares. Por ello, el barrio residencial estaba asociado a la seguridad y el orden, frente a la ciudad que estaba asociada a las drogas y a la delincuencia. La localización de la violación, la tortura y el asesinato de las dos protagonistas cerca de la casa de los Collingwood, responde al contradiscurso que Wes Craven realiza sobre ciertas ideas hegemónicas, en un intento por revelar al público el hecho de que la barbarie y la violencia podrían encontrarse en cualquier paraje, y cuya realidad era el resultado de la pasividad que la sociedad estaba demostrando ante estos hechos. En cierta medida, el territorio agreste y bucólico en el que se desarrollan los atroces actos reincide en esa idea de la Guerra de Vietnam y la violencia que estaba desarrollándose en aquel lugar. La posibilidad de que cualquier acto pudiera ser cometido en cualquier lugar, pone de relieve la importancia de la autovía como elemento de terror, ya que se convierte, desde el punto de vista cultural, en una vía de comunicación que rompe las fronteras, y permite a los delincuentes atravesar el país sin ningún tipo de freno (Murphy, 2014).

Wes Craven se vale también de la utilización de símbolos en la puesta en escena con el objeto de enriquecer el mensaje cinematográfico. La oposición de ambos conceptos queda reforzada a través de figuras como el gato negro, símbolo de mal augurio, asociado a los Stillo; el perro, símbolo de fidelidad, asociado a los Collingwood; o el cementerio que Phyllis atraviesa

antes de morir, el cual sirve para anunciar lo que inmediatamente después sucederá (recuerda en cierta medida a la escena inicial de *Night of the Living Dead*), y que se opone al paisaje natural, lleno de vida, que rodea al lugar para el descanso de los muertos.

Las relaciones, por tanto, entre la monstruosidad y los diferentes aspectos de la normalidad están basadas en relaciones de oposición, así como de poder y resistencias, las cuales “son más reales y eficaces cuando se forman allí mismo donde ejercen las relaciones de poder” (Foucault, 1980: 171). Se puede afirmar que el mundo que Wes Craven retrata, presenta las mismas normas e instituciones que poseía Estados Unidos en la década de los setenta. En este mundo, la manera de vivir de los Stillo es entendida como criminal y, por tanto, la sociedad no permite que estos individuos se muevan libremente en ella. Al conformarse como resistencia, esta figura de poder, que hace peligrar la propia estabilidad del discurso hegemónico, requiere de una herramienta para acabar con ello.

A pesar de ser una resistencia, el poder que ostenta esta figura impide que un individuo de cualquier otra raza pueda encarnar dicho peligro. La negligencia de las autoridades, es decir, de los agentes encargados de evitar que ese hecho se produzca, permite que los Stillo vuelvan a vivir con el resto de individuos y puedan continuar cometiendo sus crímenes, ya que su deseo no es respetar las normas, sino actuar según su criterio. La ausencia de autoridades evidencia la necesidad de que sea la familia de clase media, la detentadora de la moral burguesa, la que tenga que encarar el problema y acabar con él. A pesar de la crítica feroz contra la violencia por parte del director, la existencia de los Stillo es entendida como un gran peligro, siendo necesario que los propios individuos sean partícipes en la defensa del sistema para permitir su continuación.

5. 4. 4. Conclusiones

The Last House on the Left se caracteriza por presentar a un asesino en serie mucho más feroz y violento, que encarna las propias tensiones existentes en Estados Unidos a principios de los setenta: la Guerra de Vietnam, la lucha

feminista, la pasividad ante la violencia, la hipocresía de la clase media y la falta de actuación, o negligencia, de las autoridades. Así, Wes Craven predispone tanto las localizaciones como a los personajes para que se encuentren en un conflicto constante. Además, la posibilidad que ofrecía la industria independiente permitió a Wes Craven explorar la violencia y la inseguridad de manera mucho más realista.

El asesino en serie representa, en este caso, un contradiscurso al relato racial supremacista, en el sentido en que el hombre blanco es presentado como un auténtico monstruo. Al mismo tiempo, la familia aparece con un reflejo deformado de la familia tradicional, donde los Stillo adoptan los diferentes roles transgrediéndolo y ofreciendo una crítica hacia la estructura patriarcal de estos grupos familiares. Asimismo, la importancia de los acontecimientos que rodearon a la producción, en especial, el conflicto vietnamita, la descripción de esta familia se complejiza con la violación de la protagonista. Por último, es importante observar la importancia de la construcción del monstruo previamente a la creación del término, ya que reúne todas las características que luego se observarán en él: sadismo, asesinato repetido, falta de culpa o falta de interés por la reinserción, entre otras.

5. 5. *The Texas Chain Saw Massacre* (1974)

5. 5. 1. *Ficha de la película*

Producción:	Vortex
Productor:	Tobe Hooper
Distribución:	Bryanston Distributing
Dirección:	Tobe Hooper
Guion:	Tobe Hooper, Kim Henkel
Música:	Tobe Hooper, Wayne Bell
Director de fotografía:	Daniel Pearl
Fecha de estreno en EEUU:	4 de octubre de 1974
Reparto principal:	Marilyn Burns (Sally), Paul A. Partan (Franklin), Allen Dazinger (Jerry), Teri McMinn (Pam), William Vail (Kirk), Edwin Neal (autoestopista), Jim Siedow (viejo), Gunnar Hansen (cara de cuero), John Dugan (abuelo).

5. 5. 2. *Contextualización*

5. 5. 2. 1. *Introducción*

The Texas Chain Saw Massacre fue dirigida por Tobe Hooper y estrenada en el año 1974. Existen una serie de razones que explican la importancia de incluirla en nuestra investigación. En primer lugar, es otro ejemplo de película basada en un asesino en serie, Ed Gein, pero, a diferencia de *Psycho* o *The Boston Strangler*, la adaptó libremente en un relato que, al igual que *The Last House on the Left*, reflejaba los problemas existentes en el Estados Unidos del momento.

En segundo lugar, la propia estructura sirve de conexión con la idea del director con respecto a Ed Gein, el cual “era un cuento con el que los adultos asustaban a los niños en Wisconsin y Hooper relacionó su narración con esas ‘leyendas urbanas’²⁸⁶” (Muir, 2002a: 12). Por ello, esta película se hace indispensable para nuestro discurso, en el sentido en que se sitúa como el

²⁸⁶ Texto original: “Was merely a tale that adults frightened children with in Wisconsin and Hooper rememberd his exposure to these ‘urban legends’.”

paso intermedio hacia el género *slasher*, donde el asesino en serie comienza a perder sus atributos humanos para convertirse en legendarios.

En último lugar, *The Texas Chain Saw Massacre* es muy novedosa desde el punto de vista cinematográfico, como es el caso de la música o el simbolismo en la narración. Asimismo, el propio planteamiento de la familia sirve como contradiscurso del asesino en serie, así como su estructura sirvió de modelo para otras películas que se desarrollaban en el espacio rural.

5. 5. 2. 2. Contexto cinematográfico

Tobe Hooper nació en 1943 en Austin (Texas) y fue hijo de padres divorciados, aunque su padre murió cuando él era joven. Sus aficiones fueron la magia y los cómics, fundamentalmente aquellos dedicados al terror y fenómenos extraños como *Tales From the Crypt* o *Weird Science*. Como ya hemos afirmado, el primero de ellos le permitió leer historias que utilizaban la violencia y la sátira para contar historias repulsivas. Asimismo, su amor por el cine se desarrolló rápidamente, por lo que aprovechó la cámara de 8mm de su padre para grabar pequeños cortometrajes. Dicha pasión condujo a Tobe Hooper a estudiar cine en la Universidad de Texas, donde realizó más cortometrajes como *Heisters* en 1963 (Fischer, 1991).

Tras varios años, consiguió realizar su primer largometraje, *The Texas Chain Saw Massacre*, que fue guionizada con Kim Henkel, con un presupuesto de trescientos mil dólares, aunque el éxito que cosechó le reportó unos beneficios de treinta millones de dólares aproximadamente. Se trató de un director que, al igual que Wes Craven y George A. Romero, pertenecía a la clase media, era blanco y de ideología hippie y, tal y como describe Matt Becket, “nada haría que estos cineastas demostraran esta rebelión cultural hippie más que en su decidida forma de ver el mundo inconformista y sus estilos de vida alternativas²⁸⁷” (Becket, 2006: 44). Su simpatía por la contracultura le llevó a ser crítico con ciertos aspectos de la cultura

²⁸⁷ Texto original: “Nowhere did these filmmakers demonstrate this hippie cultural rebellion more than in their decidedly antiestablishment worldviews and alternative lifestyles.”

estadounidense como el consumismo o la competitividad, por lo que, dejó plasmado en la película algunas de estas ideas.

The Texas Chain Saw Massacre, título que dio nombre a la película que originalmente iba a presentarse como *Head Cheese* (Macor, 2010), es otro ejemplo de *American Gothic*, que utilizaba el terror para reflejar ciertos aspectos sociales. La transformación que habían experimentado algunas obras fílmicas hacia realizaciones que utilizaban una estética más sucia, e influida por las tendencias europeas, con argumentos mucho menos maniqueos, supuso una gran influencia en esta película. Además, las producciones de Sergio Leone, Sam Peckinpah, títulos como *Bonnie and Clyde*, o incluso, *road-movies* como *Easy Rider*, protagonizadas por antihéroes (VV. AA., 2004), fueron una influencia directa en esta película.

Al mismo tiempo, esta película pertenece a un grupo de películas como *Deliverance* o *Deranged*, que sitúan la figura del habitante rural en las antípodas del discurso nacional inocente de lo rural como lugar idealizado. El espacio rural estaba comenzando a presentarse en el género como un espacio terrorífico y hostil hacia la llegada de estadounidenses de fuera que revive la cuestión de la frontera.

La película posee, además, uno de los personajes más característicos del cine de terror y que se convirtió en icono del género: cara de cuero o, en inglés, *Leatherface*. La idea del director fue crear a un personaje enfermo, de tal manera que “lo hiciese impredecible y extremadamente violento. Todo esto resultó en un hombre muy peligroso²⁸⁸” (Hansen, 2013: 17). Así, a través de las relaciones insanas y la aparición de este personaje que parecía alejarse de toda humanidad, el cual no respondía a ningún tipo de lógica humana.

Desde el punto de vista histórico, su tono nihilista recoge el sentimiento que imperaba en la sociedad estadounidense del año 1974. Por un lado, la crisis del petróleo estaba afectando a los sectores más pobres y la excesiva dependencia de esta sociedad en este combustible generaba una sensación de caos sin precedentes. Por otro lado, el escándalo Watergate minó enormemente la confianza de los estadounidenses en las autoridades, de

²⁸⁸ Texto original: “Made him unpredictable and extremely violent. All this made for a very dangerous man.”

manera que parecía que la historia iba sin un rumbo definido. En este sentido, la guerra de Vietnam influyó enormemente en dicha visión, ya que esta guerra se veía como una derrota en muchos terrenos, cuya continuidad se entendía como un sin sentido.

5. 5. 2. 3. Sinopsis de la película

The Texas Chain Saw Massacre comienza con un prólogo que avisa de que la historia que está a punto de relatarse está basada en hechos reales. En medio de un paisaje totalmente inhóspito, la caravana de los protagonistas de esta historia se detiene en la carretera para que Franklin (Paul A. Partan) pueda orinar. Mientras tanto, su hermana Sally (Marilyn Burns) y el novio de esta, Jerry (Allen Dazinger), y Kirk (William Vail) y Pam (Teri McMinn), la otra pareja que les acompaña, esperan a que acabe. La rápida velocidad de un coche provoca la caída de Franklin sobre la colina. Este grupo se dirigen al cementerio del pueblo porque Sally necesita averiguar si la tumba de su abuelo ha sido profanada. La llegada al pueblo les revela a personajes extraños y totalmente ajenos a lo que representan.

Cuando prosiguen su camino, pasan por el matadero que desprende un hedor insoportable y recogen al autoestopista (Edwin Neal) que se encuentra por los alrededores. Este personaje, que les cuenta que su familia ha trabajado en el matadero, se comporta de una manera muy extraña, lo que genera la estupefacción del grupo. Finalmente, deciden expulsarle de la caravana y continuar su camino hasta llegar a una gasolinera. Allí intentan repostar, pero el dueño (Jim Siedow) les dice que no hay gasolina y les ofrece barbacoa para que no vayan a casa del abuelo de Franklin. Finalmente, se marchan y llegan a la casa de los abuelos de Sally y Franklin, la cual se encuentra bastante destartalada y abandonada.

Después de que Pam y Kirk decidan ir un lago cercano a tomar un baño, Franklin descubre una especie de pequeño objeto hecho a base de cadáveres, huesos y plumas y en el techo y una especie de muñeco vudú colgado. Al no encontrar el lago, la pareja decide acercarse a la casa vecina a pedirles gasolina, pero no encuentran a nadie. Cuando entra Kirk y avanza hasta la

cocina, aparece un hombre voluminoso²⁸⁹ (Gunnar Hansen), con una máscara hecha de piel humana, y le asesta un martillazo en la cabeza. Pasado un tiempo, Pam decide entrar a buscar a Kirk y se encuentra con una casa horrible. A pesar de intentar huir, Leatherface consigue cogerla y colgarla de un gancho, como si fuese un animal del matadero. Enfrente se encuentra el cadáver de Kirk, que comienza a ser troceado.

Mientras tanto, Franklin, Jerry y Sally están en la caravana esperando a sus amigos. Jerry decide ir a buscarlos, y los dos hermanos se quedan en la camioneta hablando de lo que ha sucedido con el autoestopista. Jerry consigue llegar a la casa y, como oye risas, entra hasta la cocina, donde descubre el cadáver convulsionado de Pam, que está en el frigorífico. De repente, el anterior asesino sale y le golpea furiosamente. Como anochece y Jerry no vuelve, Sally decide ir a buscarle y Franklin decide acompañarla. Su incapacidad para moverse, obliga a Sally a empujar su silla de ruedas por el camino. Finalmente, se encuentran con Leatherface que, tras matar a Franklin, persigue a Sally hasta la gasolinera donde habían parado los jóvenes. El dueño la intenta tranquilizar y, tras engañarla, la comienza a golpear para que se meta en un saco y llevarla a su hogar. Tras su llegada, se nos revela que tanto el autoestopista como Leatherface, junto con el dueño de la gasolinera y otro tétrico personaje, con la apariencia de un cadáver, y al que llaman Abuelo (John Dugan) forman una familia.

Tras horas de tortura por parte de la familia, consigue escapar de la casa y salir huyendo. A plena luz del día, corre desesperada, seguida por el autoestopista y el asesino de la sierra mecánica. Tras recibir varios cortes del cuchillo del autoestopista, este individuo es atropellado por un camión que pasa casualmente por allí. El conductor sale también huyendo y, cuando el asesino de la sierra eléctrica está acercándose, le arroja una piedra que provoca que este individuo se corte su propia pierna con dicha sierra. La última escena se centra en Sally, que consigue huir gracias a otro coche que pasa por allí, mientras se ríe enloquecida, al tiempo que el asesino hace como una especie de baile con la moto sierra.

²⁸⁹ La popularidad que alcanzó este personaje desembocó en que recibiese el apodo de Cara de Cuero o Leatherface.

5. 5. 2. 4. *Estilo cinematográfico*

The Texas Chain Saw Massacre ofrece un estilo narrativo que se basa en las noticias televisivas, por lo que intenta reflejar el mayor naturalismo posible. Así, además del prólogo que simula revelar una historia basada en un caso real, la historia comienza con un *zoom* que se abre, con la imagen de un cadáver putrefacto, mientras se oye de fondo a un reportero comentar las noticias. En este sentido, el uso de la *steadicam* fue importante para definir el estilo propio de la película. Tal y como afirma James B. Twitchell:

La *steadicam* es básicamente una cámara portátil que se mueve con el cuerpo del operador, haciendo que la imagen fotografiada parezca que viene del nivel del ojo. Gracias a la miniaturización, y la manera en que la unidad es movida y llevada, el montaje resultante parece estar 'tomado' desde el punto de vista del movimiento humano. De hecho, el punto de vista, en la novela o en la película, tiene un efecto muy poderoso. Somos por naturaleza empáticos al narrador en primera persona. Vemos la experiencia a través de sus ojos²⁹⁰. (Twitchell, 1989: 208)

Las localizaciones en las que se desarrolla la historia son espacios naturales, situados en lugares que sirven para conectar al espectador con la idea del paisaje sureño. En cuanto a los personajes, en el caso de los monstruos, el que resulta más impactante visualmente es el Abuelo, que lleva un maquillaje que le hace parecer una momia, y el de Cara de Cuero, cuyos atributos fundamentales son la máscara, que imita a la piel humana, el delantal y la moto sierra. La estética de este último personaje, a modo de matarife, será fundamental en la estética que se desarrollará años después en el cine *slasher*.

Desde el punto de vista del lenguaje cinematográfico, los asesinatos de Pam y Jerry se caracterizan por la alternancia de planos cortos, primeros planos y planos detalles, frente a planos largos y generales, con el objetivo de

²⁹⁰ Texto original: "The steadicam is essentially a portable camera which moves with the body of the operator, making the photographed imaged seem to come from eye level. Thanks to miniaturization, and the way the unit is balanced and carried, the resulting footage seems to be 'shot' from the point of view of a moving human. Indeed, point of view, whether in the novel or on film, has a most powerful effect on interpretation. We are by nature sympathetic with a first-person narrator. We see the experience through his eyes. Since the audience colludes with the camera, and since the steadicam provides the visual field, the audience is perceptually in sync with the monster."

captar todo lo que sucede. El montaje rápido de plano-contraplano de Sally y la familia cuando es retenida en su casa, con la alternancia de planos detalle, sirve para crear angustia en el espectador. En cuanto a la música, se caracteriza por su enorme discordancia y por la utilización de sonidos asociados a aparatos eléctricos, que no son fácilmente reconocibles. Con ello, se busca ampliar la sensación de apocalipsis, locura y sinsentido que la historia pretende transmitir. Rebecca Coyle y Philip Hayward afirman que el sonido juega un rol simbólico y esencial en la significación:

Un nivel primario de efecto y significación de horror en la película era sónico -permitido a través de la selección de sonidos y tipos de sonidos además de su asociación con la representación visual del horror. De hecho, la moto sierra no es una simple arma característica, sino una implementación cuyo sonido asume un papel simbólico, comunicando una amenaza trastornada (e imperdonable), tecnológicamente permitida que desencadena y se interconecta con un grupo de vocalizaciones humanas extremas que están incrustadas en un mundo más amplio de sonido de texturas y tonalidades abrasivas e inquietantes²⁹¹. (Coyle y Hayward, 2009: 133)

En resumen, el característico estilo de esta película innova en el uso de elementos (decoración macabra de la casa, banda sonora) para ampliar la sensación de locura de la historia. El estilo naturalista de la película, similar al de las noticias, busca crear una historia que parezca lo más veraz posible. En este sentido, el propio prólogo ahonda en esa misma idea, así como la utilización de localizaciones realistas.

5. 5. 2. 5. *Recepción*

El éxito de esta película llamó la atención de algún crítico como es el caso de Roger Ebert, que, a pesar de su pésima consideración, alabó algunas de sus características:

²⁹¹ Texto original: "A primary level of effect and signification of horror in the film was sonic – enacted through the selection of sounds and types of sound in addition to their association with visual representation of horror. In this the chainsaw is not a simple featured weapon but an implement whose sound assumes a symbolic role, communicating an unhinged (and unforgiving) technologically enhanced menace that trigger and interweaves with a range of extreme human vocalizations and is embedded with a wider sound world of abrasive and unsettling textures and tonalities."

Todo este material, como puedes imaginar, es siniestro y desagradable, pero la película es buena técnicamente y con efectos especiales, y tenemos que reconocer una reticente admiración en ese nivel, a pesar de toda la masacre de la moto sierra. [...] Las películas de terror y *exploitation* casi siempre suponen un beneficio si son traídas al precio correcto. Así que ellas proveen de un buen lugar para que los ambiciosos aspirantes a cineastas, cuyos proyectos convencionales no llegan a cuajar, comiencen²⁹². (Ebert, 1974: electrónica)

El propio actor que interpretaba el papel de Leatherface cuenta la mala recepción que tuvo la película en la crítica, que achacó a la incapacidad de estos críticos por observar la crítica social que realizaba la cinta:

Todo el mundo odiaba la película cuando apareció, excepto algunos académicos perspicaces que pudieron ver la moto sierra más allá y reconocer los ecos alegóricos de la influencia corrupta de la guerra de Viet Nam y el colapso de la familia estadounidense. Oh, y también la represión sexual burguesa²⁹³. (Hansen, 2013: 10)

The Texas Chain Saw Massacre ganó el premio de la crítica en el Festival de Cine Fantástico de Avoriaz en 1976. Se trató de una película que dejó una huella a la hora de realizar terror rural. En primer lugar, la imagen de Leatherface quedó impregnado en películas como *Madman Marz* (*Madman, el loco*, Joe Giannone, 1982), que mostraban la imagen del sureño grande y sin emitir ninguna palabra. La popularidad de la esta película ha conllevado a la realización de continuaciones, las cuales, aunque no comparten todos los mismos componentes de la familia, poseen a *The Texas Chainsaw Massacre 2* (*Leatherface: La matanza de Texas 2*, Tobe Hooper, 1986), *Leatherface: Texas Chainsaw Massacre III* (*Matanza de Texas III*, Jeff Burr, 1990) y *The Return of the Texas Chainsaw Massacre* (*La matanza de Texas: La nueva generación*, Kim Henkel, 1994).

Asimismo, desde principios de siglo, se han realizaron varias precuelas y remakes: *The Texas Chainsaw Massacre* (*La matanza de Texas*, Marcus

²⁹² Texto original: "All of this material, as you can imagine, is scary and unpalatable, but the movie is good technically and with its special effects, and we have to give it grudging admiration on that level, despite all the waving of the chain saw. [...] Horror and exploitation films almost always turn a profit if they're brought in at the right price. So they provide a good starting place for ambitious would-be filmmakers who can't get more conventional projects off the ground."

²⁹³ Texto original: "Everyone hated the movie when it came out, except for a few perceptive academics who could see past the chain saw to recognize allegorical echoes of both the corrupting influence of the Vietnam war and the collapse of the American family. oh, and also bourgeois sexual repression."

Nispel, 2003), *The Texas Chainsaw Massacre: The Beginning* (La matanza de Texas: el origen, Jonathan Libesman, 2006) y *Texas Chainsaw 3D* (La matanza de Texas 3D, John Luessenhop, 2013). Además, se espera el estreno en 2017 de *Leatherface*, una película dirigida por Alexandre Bustillo y Julien Mauri.

5. 5. 3. Análisis de la película

5. 5. 3. 1. El monstruo

La monstruosidad en *The Texas Chain Saw Massacre* está representada por un grupo familiar masculino, compuesto por el autoestopista (Hitchhiker), el viejo (Old Man), cara de cuero (Leatherface) y el abuelo²⁹⁴ (Grandfather), que viven en el corazón de Texas. Los cuatro forman una familia que, para sobrevivir, deben recurrir al asesinato, el canibalismo y la profanación de tumbas. Rápidamente, la película construye la monstruosidad de esta familia, sin dejar al espectador que tome partido inicialmente. Para introducir al espectador en los horrores que va a visionar, la primera escena, de casi cuatro minutos de duración, abre un *zoom* de dos cadáveres putrefactos que han sido colocados a modo de escultura. Como fondo sonoro, se escuchan las noticias que hablan sobre este suceso.

Los tabúes son transgredidos sirven para situar a la familia en el discurso de la barbarie y el salvajismo dentro de Estados Unidos. Es importante entender que, por un lado, el canibalismo remite a lo más primario del ser humano, que tiene que ver con el hambre y su capacidad de transgredir los tabúes sociales (Schechter, 1984). Por otro lado, la década de los setenta trajo terribles consecuencias del capitalismo exacerbado, lo que, tiene en el canibalismo, una metáfora oscura de las consecuencias de dicho sistema. En este sentido:

El canibalismo y el asesinato en serie pueden aparecer para encontrarse coherentemente en la moderna figura del asesino en serie [...] porque ambos pueden ser vistos como transformación de sus víctimas y sus cuerpos en *objetos de consumo*, en *cosas de*

²⁹⁴ En la primera parte de la saga de *The Texas Chain Saw Massacre*, es desconocido el nombre de los asesinos, por lo que, para su identificación, se les denomina en función de su aparición en la película o su relación familiar.

consumo, es decir, en cosas materiales no individuales que pueden ser producidas y consumidas en serie²⁹⁵. (Lefebvre, 2005: 52)

Cada uno de los miembros que componen la familia posee diferentes características que, en su conjunto, conforman el discurso del asesino en serie. Los dos hermanos se caracterizan por mostrar comportamientos menos desarrollados, desde el punto de vista cognitivo, y tendencias hacia el salvajismo, el sadismo y la tortura, ya que, mientras el Autoestopista demuestra un ligero retraso mental, que le hace reírse continuamente y no pensar en las consecuencias de sus actos, Cara de Cuero, el asesino de la sierra eléctrica, de gran tamaño, emite únicamente sonidos similares a los de un animal. El patriarca de la familia, el Abuelo, revela un aspecto similar a un cadáver, sin apenas poder moverse, ni hablar. El único que se comporta de manera más acorde a la racionalidad occidental y estadounidense, es el Viejo, que es capaz de mantener una conversación, ser educado y comprender sus circunstancias muy alejadas del placer, sino exclusivamente en términos de necesidad.

La peligrosidad del asesino en serie aumenta por su representación como un grupo familiar, el cual, a su vez, transmite un discurso de denigración propio de los sureños, denominados *rednecks*. De este modo, la figura del sureño “encarna los miedos raciales y económicos, así como las resacas políticas de la guerra civil. La otredad económica es uno de los elementos más fuertes de la imaginación del Otro regional americano²⁹⁶” (Brown, 2013: 108). Por tanto, el grupo ofrece una deformación del sueño americano, en tanto que estos ciudadanos blancos no consiguen aspirar a lo que otros sí que pueden. La falta de educación, el nacimiento en una familia trabajadora o el devenir de una crisis económica expulsa a estos individuos de la sociedad normalizada que los olvida. Sin embargo, la propia mentalidad capitalista disfraza el conflicto de clases y lo imbuye del relato de la ruralidad que ofrece esta película. Tal y como afirman Harry M. Benshoff y Sean Griffin, “una falta de conciencia de clase (una conciencia de un sistema de clases y el lugar dque ocupa uno

²⁹⁵ Texto original: “Cannibalism and serial killing can appear to meet coherently in the modern figure of the serial killer [...] because both can be seen to turn their victims and their bodies into *objects of consumption*, into *consumer things*, that is, into interchangeable non-individual material things that can be produced and consumed serially.”

²⁹⁶ Texto original: “Embodies economic and racial fears, as well as political hangovers from the Civil War. The economic othering is one of the strongest elements of the imagining of American Regional Other.”

dentro de él) que empodera a la ideología capitalista que trabaja para desarmar, enmascarar, o suprimir cualquier posible queja basada en la desigualdad de clase²⁹⁷ (Benshoff y Griffin, 2009: 169).

La ausencia de reconocimiento de clases desemboca en la individualización de los problemas y, por ello, la pobreza ofrece un discurso de degeneración e involución como se puede observar en el comportamiento del Autoestopista en la primera escena en la que aparece, hacia el minuto 10 de película. De hecho, su manera de actuar demuestra un desconocimiento de ciertas normas sociales y de “educación” que se corresponden con los ideales de la clase media: hablar de temas que no les gustan, cogerle la navaja a Franklin sin permiso, pedirles dinero por la foto, decirles imperativamente que le lleven a su casa y quemar su foto cuando se siente rechazado. La actitud que revela se caracteriza por una inocencia y un desconocimiento inicial de lo que realmente está sucediendo. El mismo comportamiento inapropiado aparece también reflejado en el de un borracho, tres minutos antes, que balbucea unas advertencias de lo que va a suceder. Además, el mismo discurso se ofrece en la escena de la cena familiar, cuando Sally ha sido secuestrada, cuya actitud general de la familia se aleja de las normas sociales: gritan en la mesa, se levantan sin esperar a que acaben, hacen ruidos obscenos, comen con las manos, e incluso, cuando se plantean que el Abuelo golpee a Sally hasta la muerte, lo hacen al lado de la mesa.

Aparte de comportarse de manera totalmente diferente a las normas burguesas, el hecho de que dos actividades totalmente opuestas, como es comer y beber (actividades necesarias para la continuación de la vida) y matar, se realicen en el mismo espacio, atenta contra la filosofía del taylorismo y el fordismo, que se había impuesto socialmente (Ritzer, 1996). La era de la opulencia en Estados Unidos había conllevado a la ordenación de todos los aspectos de la vida, así como a la homogeneización de la clase media blanca en las posesiones que tenían en su haber. Al mismo tiempo, fue imperando una tendencia hacia la fragmentación y la división de tareas, como demostraban los roles de género (las mujeres pertenecían al espacio doméstico y los hombres al

²⁹⁷ Texto original: “A lack of class consciousness (an awareness of a class system and one’s place within it) empowers Capitalist ideologies work to disarm, mask, or suppress any possible complaints based on class inequity.”

espacio exterior). La materialización de toda esta compartimentación, homogeneización y ordenación quedaba expuesta en la creación de espacios habitacionales separados, como reflejaban las casas de las áreas residenciales (Archer, 2005), las cuales se construían con las mismas dimensiones y en el mismo posicionamiento.

Consecuentemente, observamos una enorme diferencia con el asesino en serie urbano, en el sentido en que el sureño es incapaz de camuflarse en un ambiente diferente al suyo, razón que atiende a la frontera económica que existe entre los ricos y los pobres, así como entre lo urbano y lo rural. La importancia de la figura de Ed Gein como modelo también sirve para despojar al asesino en serie rural de ciertos atributos como la capacidad de atracción y de convicción sobre sus víctimas, como se había podido observar en *The Boston Strangler*. Dicho discurso está influido también por la propia condición social y la posición inferior de estos individuos en la jerarquía mental -se relacionan pobreza y denigración-, que se basa en la representación de “una gente y una cultura extrañamente aparte de la sincronización con la modernidad [... aunque, por otro lado, también sirve de crítica] a los costes morales y sociales de un Estados Unidos cada vez más mecanizado y materialista²⁹⁸” (Harkins, 2004: 220).

Al mismo tiempo, la cinta se relaciona directamente con la crisis del petróleo y el miedo a la insuficiencia de recursos ya que, desde el punto de vista histórico, dicha crisis se tradujo en una inflación monetaria, un aumento del paro y la pobreza, y un descenso importante del producto interior bruto (Faber y Bedford, 2008). La forma estadounidense ideal de vida, tan dependiente del petróleo por sus precios tan baratos, sobre todo, en el caso de Texas, vio tambalear su estabilidad porque la relación con el petróleo cambió radicalmente (Jackson, 2008). En este sentido, Estados Unidos dependía directamente del petróleo para el modelo ideal de vida que imperaba: vivir en las afueras de las ciudades y utilizar el coche para acceder al ámbito laboral. Por tanto, la sensación de independencia y aislamiento, conseguido por el ciudadano de clase media, recaía sobre la importancia del petróleo y, por tanto,

²⁹⁸ Texto original: “A people and culture strangely out of sync with modernity [... although, on the other hand, it also criticizes] the moral and social costs of an increasingly automated and materialistic America.”

su alteración provocó un sentimiento de vulnerabilidad y pánico (Clayton, 2015). Dicho miedo queda expuesto en *The Texas Chain Saw Massacre* a través de la imagen del cementerio de coches, hacia el minuto 30 de película, ya que, sirve de fuente de energía para esta familia. Al mismo tiempo, dicha imagen incide en el miedo a la serialidad de los asesinatos, ya que, en palabras de Bernice Murphy, “los asesinatos han estado sucediendo durante algún tiempo; y segundo, que esta localización representa el último triunfo de aquellos que continúan parados en algún lugar a costa de la muerte de los propietarios de coches que estaban ‘solamente pasando por ahí’²⁹⁹” (Murphy, 2013: 172).

Los asesinatos en serie que comete esta familia se consideran delitos en el Estados Unidos hegemónico, mientras que, para ellos, es la única opción para sobrevivir. A lo largo del filme, los diferentes miembros de la familia realizan afirmaciones acerca de su situación. Las primeras afirmaciones se producen en la boca del autoestopista, cuando se encuentra por primera vez con el grupo de protagonistas, que dice lo siguiente: “Estaba en ese matadero. Mi hermano trabajaba ahí. Mi abuelo también. Mi familia siempre ha estado en el negocio de la carne. [...] Con los nuevos métodos, la gente pierde sus trabajos³⁰⁰”. Otra de las afirmaciones las realiza el viejo, hacia el minuto 70, cuando el autoestopista le está diciendo que es únicamente un cocinero: “No disfruto matando. Hay algunas cosas que tienen que hacer. No significa que te gusten³⁰¹”. La pobreza a la que se ven sometidos y la otredad a la que son apartados, sirven como crítica del abandono que sufren, ya que, la única manera de sobrevivir que tienen, que es el fin último del ser humano, es matando a otros individuos.

El grupo familiar sirve también para hablar de la familia como creadora de monstruos. Las relaciones familiares entre los diferentes miembros revelan unas interacciones disfuncionales, desiguales, forjadas en la violencia, cuya estricta jerarquía patriarcal se ejerce a través de la fuerza coercitiva (Williams,

²⁹⁹ Texto original: “The killings have been going on for some time; and second, that this setting represents the ultimate triumph of those who remain stuck in one place at the expense of the dead car owners who were ‘just passing through’.”

³⁰⁰ Versión original: “I was at that slaughterhouse. My brother worked there. My, my grandfather too. My family’s always been in beef. [...] With the new way, people were put up of jobs.”

³⁰¹ Versión original: “I just can’t take no pleasure in killing. There’s some things you gotta do. Don’t mean you have to like it!”

1996). Como resultado de ello, Tobe Hooper expone las desviaciones de los dos hermanos, sin ninguna connotación sexual, de tal manera que “estamos forzados a aceptar al viejo, al autoestopista y a cara de cuero como son y aparecen ante nosotros -imágenes reproducidas mecánicamente de reproducción, de autenticidad humana y unicidad, están aquí reducidas a una imagen de una cara de mujer y un delantal³⁰²” (Metz, 2012).

Es evidente que la creación de una familia solo de hombres, que remite a familias del wéstern como los cantos de la película *My Darling Clementine* (Wood, 1986), por un lado, permite dibujar una oposición más clara, visual y rápida con la heroína. Por otra parte, la ausencia de la mujer les sitúa en la otredad, en tanto que, para el discurso nacional americano, la familia tradicional era la institución fundamental por la importancia de la transmisión de valores nacional y la contención de los distintos miembros en su camino hacia la civilización. La cultura de la Guerra Fría en Estados Unidos había conectado el nacionalismo y la familia como sinónimos, de tal manera que, tal y como afirma Jane Sherron de Hart:

El nacionalismo y la identidad nacional son definidas a través de la configuración de formas particulares de género y sexualidad. [...] La expansión del comunismo internacional en una época nuclear representó una amenaza genuina para Estados Unidos. Tal amenaza generó presión en la conformación de los paradigmas fundadores de sexualidad, género, y nación como parte de una nueva construcción de la identidad nacional y el propósito. [...] Todavía el vínculo entre el anticomunismo, las normas de género tradicionales y el comportamiento y sexo marital heterosexual, aunque nunca con una lógica conexión inherente, continuó resonando hasta el mismo final de la Guerra Fría para muchos norteamericanos³⁰³. (De Hart, 2001: 143-144)

Por tanto, el propósito de la familia había fracasado en este grupo por la transmisión de valores diferentes a los estipulados, por la pobreza a la que se

³⁰² Texto original: “We are forced to accept the Old Man, the Hitchhiker, and Leatherface as they are and as they appear to us -mechanically reproduced images of reproduction, of human authenticity and uniqueness, is here reduced to an image of a woman’s face and an apron.”

³⁰³ Texto original: “Nationalism and national identity are defined through the shaping of particular forms of gender and sexuality against other forms. [...] The expansion of international communism in a nuclear age represented a genuine threat to the United States. That threat generated pressure to conform to founding paradigms of sexuality, gender, and nationhood as part of a new construction of national identity and purpose. [...] Yet the linkage of anticomunism, traditional gender norms and behavior, and heterosexual marital sex, although never logically inherent connection, continued to resonate to the very end of the Cold War for many Americans.”

ven sometidos, y por su incapacidad para poder salir de ella, sin recurrir a crímenes horribles. Sin embargo, se puede observar como las personas a las que atacan son individuos foráneos, y, en el caso del padre, es capaz de mantener relaciones funcionalmente sociales. Podemos observar como ninguno de los habitantes que se encuentra el grupo de chicos, revela ninguna sospecha hacia este clan familiar. Además, cuando el grupo de amigos llega con la caravana a la gasolinera, hacia el minuto 20, hay un trabajador que está tranquilo y distraído. La importancia del grupo alimenta el estereotipo positivo del sureño (Graham, 2004), que, alejado de la competitividad, es capaz de convivir y ayudar a los suyos.

La otredad de estos individuos se construye también a través de la particular religiosidad que practican, basada en la muerte, con ciertos elementos visuales similares a los de los nativos americanos. Tal y como afirma, Mikita Brottman, las imágenes que aparecen en la película, se asociarían con esa religión extraña que se aleja del cristianismo, que ayudaría al relato, además, a conformarse como un cuento de hadas, pero con una inversión de “los rituales simbólicos y los motivos de los cuentos de hadas crea una narrativa apocalíptica de negatividad y destrucción³⁰⁴” (Brottman, 2005: 98). De esta manera, los diferentes símbolos religiosos que aparecen sirven como metáforas de la muerte como acto nihilista finalista, cuyo discurso venía influido por ese sentimiento apocalíptico que reinaba en aquel periodo por la crisis del petróleo y el aumento de la pobreza, la derrota continuada de la Guerra de Vietnam y las imágenes en televisión y la crisis política del escándalo Watergate, entre otros. De esta manera, la familia de asesinos en serie caníbales de Texas sirve como personificación de dicho sentimiento.

En conclusión, la familia de *The Texas Chain Saw Massacre* pone en evidencia la existencia de un Estados Unidos que se aleja totalmente del discurso nacional. La monstruosidad toma, en esta ocasión, la forma de una familia de clase trabajadora, pobre y rural que es incapaz de acceder a aquello que promete el sueño americano. De hecho, las fronteras interiores, mentales y

³⁰⁴ Texto original: “The symbolic rituals and motifs of the fairy tales creates an apocalyptic narrative of negativity and destruction.”

geográficas, aíslan a este tipo de habitantes, siendo los principales afectados en las crisis y reducidos a la pobreza.

5. 5. 3. 2. *Las víctimas*

Las víctimas de *The Texas Chain Saw Massacre* se corresponden con los protagonistas de la historia, cuyos nombres son Sally y Franklin, los dos hermanos; Jerry, el novio de Sally; y Pam y Kirk, una pareja de amigos de Sally, que los acompañan al pueblo de sus abuelos para averiguar si su tumba ha sido profanada. El ínfimo detallismo en la descripción de los personajes, salvo en el caso de Sally y Franklin, evita que el espectador sienta una conexión profunda con los personajes, de manera que se enfatiza en el discurso metafórico del capitalismo como un matadero que acaba con los individuos sin ningún tipo de remordimiento. Tal y como afirma, Kim Newman, “simpatizamos con los niños, no porque sean particularmente agradables, sino porque la única elección alternativa que nos da Hooper es desistir³⁰⁵” (Newman, 1988: 53).

Por esta misma razón, la normalidad hegemónica está representada por las dos parejas. Los cuatro son jóvenes atractivos y delgados, vestidos a la moda del momento, cuyo comportamiento que revela una tendencia hacia el estilo de vida *hippie* como demuestra el largo viaje por carretera en camioneta. En relación a su actitud, es importante entender que la contracultura *hippie* trajo un interés por las religiones del este asiático y por otros elementos como “astrología, ovnis, neo-chamanismo y neo-paganismo, tendencias milenarias o sospecha de la autoridad³⁰⁶” (Elcock, 2013: 303). El horóscopo era un nuevo modo de comprender el mundo que respondía a una racionalidad diferente (Muir, 2002a), que se oponía a la manera occidental de comprender el mundo. En la película, el horóscopo sirve como aviso de lo que va a suceder, aunque la mayoría de los que están en la caravana, salvo Pam, no demuestra un interés profundo en él. A pesar de ello, tras el encuentro con el autoestopista, Pam va leyendo el periódico:

³⁰⁵ Texto original: “We sympathise with the kids, not because they are particularly pleasant but because the only other choice Hooper gives us is walking out.”

³⁰⁶ Texto original: “Astrology, UFOs, neo-shamanism and neo-paganism, millennial tendencies or the suspicion of authority.”

PAM: Ey, escuchad el horóscopo de Franklin. Viajar por el país, planes de largo alcance y personas terribles a tu alrededor, podrían hacer de este día molesto e impredecible. Los acontecimientos en el mundo no están haciendo mucho tampoco para alegrarte.

JERRY: Eso es perfecto. Y ahora lee el de Sally.

PAM: ¡Oh, no! Capricornio está regido por Saturno. Hay momentos cuando no podemos creer que lo que está pasando que es verdad. Pínchate y descubrirás que es verdad³⁰⁷.

Este tipo de jóvenes avanzados y semejantes a la juventud universitaria del momento, se opone a la imagen de Franklin, empujado a ser un marginado dentro del grupo. Su condición de minusválido en silla de ruedas es una de las diferencias más notables, ya que le impiden moverse libremente, siendo fundamental para describir las conexiones familiares entre Sally y él. Esta relación, al igual que sucede con la familia monstruosa, está basada en la desigualdad y en las faltas de respeto (Brottman, 2005).

La homogeneidad de Sally y sus amigos sitúa a la protagonista en una posición superior con respecto a Franklin, siendo evidente en la discusión que tienen ambos hermanos, hacia el minuto 47, cuando Jerry ha desaparecido. A pesar de que Franklin demuestra una respuesta más racional, como es la de pedir ayuda, la postura de Sally se impone por su capacidad de andar. Hacia el minuto 25, se puede observar como Franklin ha quedado apartado de la diversión grupal cuando llegan a la casa de sus abuelos. A pesar de la preocupación que Franklin sobre el encuentro fortuito con el Autoestopista, el resto de sus amigos se burlan de él, e inmediatamente después, vemos como las dos parejas han subido al piso de arriba de la casa de los abuelos de Sally y Franklin, mientras que él es incapaz de subir.

Sin embargo, Franklin es el que demuestra una mayor empatía por el Autoestopista, ya que “es el único que entiende la degeneración de la familia caníbal, y la teme, reconociendo su afinidad con el autoestopista, viendo su propio rasgo sádico y su instinto barbárico reflejado en el ‘otro’³⁰⁸” (Towlson,

³⁰⁷ Versión original: “PAM: Hey, listen to Franklin’s horoscope. Travel in the country, long-range plans, and upsetting persons around you, could make this a disturbing and unpredictable day. The events in the world are not doing much either to cheer one up.

JERRY: That’s just perfect. And now read Sally’s.

PAM: Oh, no! Capricorn’s is ruled by Saturn. There are comments when we cannot believe that what is happening is really true. Pinch yourself and you may find out that it is.”

³⁰⁸ Texto original: “He is the only one who understand the degeneracy of the cannibal family, and fears it, recognizing his kinship with the Hitchhiker, seeing his own sadistic streak and

2014: 146). Esta empatía se debe también a que, según lo que comenta en la escena en la que pasan por el matadero, ha mantenido más contacto con ese mundo porque su abuelo se lo enseñó.

En resumen, la normalidad que presenta Tobe Hooper no es una normalidad inocente, sino que deja entrever multitud de grietas para considerarles totalmente buenos. Dentro de ella, Franklin se presenta como un marginado con respecto al resto del grupo, que aprovecharán su situación superior para infravalorarlo.

5. 5. 3. 3. *Las autoridades*

The Texas Chain Saw Massacre se caracteriza por una ausencia total de representación de autoridades. El único momento en que aparece el *sheriff* del pueblo es al principio del metraje, cuando Sally va a comprobar si la tumba de sus abuelos está profanada. En ningún momento de la película, aparece algún tipo de autoridad, que consiga salvarles u ofrecerles alguna solución para evitar el sufrimiento (Phillips, 2005). Dicho silencio amplía el tono nihilista de esta historia de horror, lo que debe ser explicado por el propio contexto en que se realiza la película, que se caracteriza por una cotidianidad dominada por el asunto de la Guerra de Vietnam, tanto las luchas en dicho territorio como en el nacional, la crisis del petróleo y el escándalo Watergate, que generó una gran desconfianza en las autoridades por parte de una población que se sentía profundamente engañada.

La violencia cotidiana, que acabó manifestándose de diferentes formas, desembocó en una desconfianza absoluta hacia lo que se consideraba seguro. Desde el punto de vista económico, la pobreza conducía a los individuos afectados por ella a cometer delitos como el robo o el asesinato. Desde el punto de vista social, las divergencias ideológicas habían resultado en enfrentamientos que se materializaban en consecuencias desastrosas en muchos casos. Desde el punto de vista político, el propio gobierno estaba

barbaric drive recognizing his kinship with the Hitchhiker, seeing his own sadistic streak and barbaric drive mirrored in the 'other'."

utilizando la violencia para reprimir aquellas voces que no querían ser escuchadas, siendo el mayor ejemplo el de la masacre de Kent State.

En conclusión, la cercanía de Tobe Hooper a las corrientes contraculturales evidencia su clara intención de mostrar un descontento. Por ello, es esencial analizar la escena en la que Sally está huyendo de cara de cuero y acaba en la gasolinera, donde se encuentra el Viejo. El momento en que el Viejo revela su verdadera identidad está reflejando esa pérdida de respeto a las autoridades y a las verdades oficiales, ya que todo lo que parecían haber sido certezas, dejaron de serlo con las crisis que los estadounidenses estaban viviendo.

5. 5. 3. 4. Oposición entre la monstruosidad y la normalidad

The Texas Chain Saw Massacre, al igual que el resto de títulos del género, opone la normalidad y la monstruosidad, aunque sin ningún intermediario, es decir, sin ningún tipo de autoridad que pueda velar por seguridad de las víctimas. Así, mientras que la normalidad está encarnada por Sally, Franklin, Jerry, Pam y Kirk, la monstruosidad la encarnan una familia sin nombres propios, que son conocidos únicamente por sus atributos físicos, sus apariciones en la película o por su posición en la familia. Por tanto, en orden de aparición tenemos al Autoestopista, el Viejo, Cara de Cuero y el Abuelo, lo que revela una falta de individualismo en la monstruosidad, de manera que el sistema de diferenciación es inexistente y, con ello, la otredad acaba situada en una posición inferior. Tal y como afirma Jacques Derrida:

Para escribir, la obliteración (erradicación) de lo propio, clasificado en el juego de la diferencia, es la violencia originaria en sí misma: pura imposibilidad de la 'marca vocativa', pureza imposible de la marca de vocación. [...] La muerte completa de lo propio nombrándolo, reconociendo en el lenguaje al otro como un puro otro, lo invoca como lo que es, la muerte del idioma puro reservado para lo único³⁰⁹. (Wolfreys, 1998: 77)

³⁰⁹ Texto original: "For writing, obliteration (*eradication*) of the proper classed in the play of difference, is the originary violence itself: pure impossibility of the 'vocative mark', impossible purity of the mark of vocation. [...] The death of absolutely proper naming, recognizing in a language the other a pure other, invoking it as what it is, is the death of the pure idiom reserved for the unique."

De esta manera, la transformación de la pobreza sureña en monstruos se produce más fácilmente, gracias a la invisibilización de la nomenclatura propia. La deshumanización de la pobreza se apoya también en el propio imaginario negativo que rodea a esta región, el cual se debe a ciertos episodios históricos como “la inhumana institución de la esclavitud, de una aristocracia junto a una pobreza abyecta, y de racismo público³¹⁰” (Smith, 1982: 29). Por tanto, el imaginario colectivo y la conversión de los sureños en pura masa desconocida permiten crear un monstruo que genera aún más miedo, ya que no se llega a conocer su verdadera identidad, resultando imposible de identificar.

En un primer momento, la relación que se establece entre la normalidad y la monstruosidad es de invasión e irrupción del grupo de jóvenes en la normalidad monstruosa. La carretera, tal y como afirma Muir, es un símbolo de la inteligencia y civilización humana, que ha permitido acercar espacios hasta entonces inimaginables (Muir, 2002a). La irrupción de estos jóvenes en esta normalidad aislada se produce en términos de superioridad moral, como se puede observar en la escena en que se encuentran con el autoestopista. En un primer momento, el olor del matadero, del que, inicialmente, desconocen el origen, les despierta rechazo y desagrado, por lo que el autoestopista es situado rápidamente como el otro, sobre todo, tras recibir calificativos como Drácula. Las posiciones mismas del grupo y del extraño refuerzan dicho discurso, ya que le sientan en la parte de atrás, donde se encuentran la mayor parte de trastos que transportan, mientras que el grupo permanece unido en la parte de delante. La frontera entre ambos se amplifica con la reacción que tiene Pam ante la conversación entre Franklin y el desconocido, cuando hablan de las maneras de cocinar a las piezas del matadero.

FRANKLIN: No sabía que hacían eso.

AUTOESPISTA: Es muy bueno. ¿Te gusta?

FRANKLIN: Sí, me gusta. Es bueno.

PAM: Suena horrible. ¿Podemos hablar de otra cosa?

FRANKLIN: Probablemente te gustaría si no supieses de qué está hecho.

PAM: No me gusta y desearía que paraseis de hablar de eso.

³¹⁰ Texto original: “The inhuman institution of slavery, of an aristocracy alongside abject poverty and of overt racism.”

KIRK: Vamos, Franklin. Hazlo antes de que todo el mundo se enferme³¹¹.

La misma superioridad moral del grupo se demuestra al imponer su criterio ante el individuo-cultura foráneo, el cual es considerado inferior por hablar de cosas que los protagonistas consideran desagradable. Así, esa llegada sirve como metáfora de la guerra de Vietnam, una guerra que acabó considerándose injusta por una gran parte de la población. La irrupción de estos individuos en espacios totalmente ajenos a ellos, se muestra en varios momentos de la película, siendo más evidente en la entrada de Jerry, sin preguntar, en la casa familiar vecina.

De hecho, la llegada, la intrusión y la violación de la privacidad que los foráneos (encarnaciones de la normalidad para el espectador) provocan en la casa de la familia sirven como metáfora de la experiencia en Vietnam desde un doble discurso. Por un lado, las atrocidades a las que son sometidos los protagonistas sirven de recuerdo de las terribles imágenes que aparecían en televisión de la guerra de Vietnam. Por otro lado, la película pone de manifiesto la hipocresía del imperialismo y el excepcionalismo americano, en el sentido, en que ese sentido de superioridad moral se opone al mito de la pureza y la inocencia del pueblo estadounidense. Así, tal y como afirman Mary L. Bellhouse y Lawrence Litchfield (1982), la guerra de Vietnam destapó el narcisismo colectivo de la cultura estadounidense, al considerarse puros y no repasar su propio pasado.

Dicha superioridad es la razón por la cual tampoco escuchan las advertencias que se van realizando a lo largo del camino. En primer lugar, cuando llegan al cementerio, hacia el minuto 8, Franklin ve a un borracho tirado en el suelo, mientras dice: “Sobre las cosas que pasan aquí, ellos no dicen nada. Veo cosas. Verás, ellos dicen que solo soy un viejo hablando. Te ríes del

³¹¹ Versión original: “FRANKLIN: I don’t know it was in that stuff.
HITCHHIKER: It’s really good. Do you like it?
FRANKLIN: Yeah, I like it. It’s really good.
PAM: It sounds horrible. Can’t we talk about something else?
FRANKLIN: You’d probably like it if you didn’t know what was in it.
PAM: I wouldn’t and I wish you’d stop talking about it.
KIRK: Come on, Franklin. Take it before everybody’s sick.

viejo. Pero al final sabrán quién sabe más³¹². Otra de las advertencias, aparte del símbolo que deja el Autoestopista en la caravana, es dada por el viejo, cuando llegan a la gasolinera. Cuando Franklin, pregunta por la casa de sus abuelos, tienen la siguiente conversación:

FRANKLIN: Ey, ¿sabes dónde queda la vieja casa de los Franklin?

VIEJO: ¿La vieja casa de los Franklin?

FRANKLIN: Sí, es una antigua casa de piedra, en una colina. Yo creo que es saliendo de la ruta de allá atrás, pero no estoy seguro.

VIEJO: Sí, quizás haya visto algo así por ahí. Pero ustedes no tienen ganas de desordenar la casa. Esas cosas son peligrosas, pueden lastimarse.

JERRY: Tendremos cuidado.

VIEJO: No querrán invadir una propiedad ajena. Hay gente a la que no le gusta y a ellos no les importa demostrarlo.

FRANKLIN: Oh, mi padre es el dueño.

VIEJO: Es la casa de tu padre, ¿no?

FRANKLIN: Sí.

VIEJO: Mira, tengo una buena barbacoa aquí. ¿Por qué no paran un poco? [...] Y a esas chicas, a ellas no les gustan las casas viejas y sucias. Es mejor que se queden por aquí³¹³.

Finalmente, los chicos deciden comprar algo de barbacoa y continuar su camino. Esta advertencia es fundamental en el desarrollo de la historia, ya que, su misma advertencia sirve como aviso ante su propia familia, ya que ellos mismos entran sin permiso a casa de los vecinos, lo que enoja a Cara de Cuero y actúa en consecuencia. El aviso, además, lleva implícito la ausencia de autoridades en la zona, ya que los problemas los dirimen los propios vecinos. Tal y como afirma Sean M. Quinlan, los acontecimientos que provenían desde la década anterior, provocaron que “muchos norteamericanos

³¹² Versión original: “Things happen here about they don’t tell about. I see things. You see, they say it’s just an old man talking. You laugh at an old man. This thing that laughs knows better.”

³¹³ FRANKLIN: Hey, you know where ‘The Old Franklin Place’ is?

OLD MAN: The Old Franklin Place?

FRANKLIN: Yeah, it’s an old two-story house and it’s sitting up on the hill. I think you have to turn on the road back there, but I’m not real sure.

OLD MAN: May, maybe I’ve seen something like that up that way. But look, you, you boys, don’t wanna go mess round an old house. Those things is dangerous, you’ll likely be hurt.

JERRY: We’ll be careful.

OLD MAN: Don’t wanna fooling around other folk’s property. Some folks don’t like it and they don’t mind showing you.

FRANKLIN: Oh, my father owns it.

OLD MAN: Oh, that’s your daddy’s place, huh?

FRANKLIN: Yeah.

OLD MAN: Look, I got some good barbecue here. Why don’t you, fellows, stick around here a while? [...] Them, girls, they don’t like go messing around an old house. Best you stick around here.”

concluyeran en que las elites tecnocráticas y profesionales, las llamadas a los mejores y más brillantes, se demostraran equivocadas e incompetentes³¹⁴ (Quinlan, 2014: 316).

La ausencia de unas autoridades competentes, acompañado del abandono del sur pobre rural, trae consigo una desconfianza hacia el recién llegado. La frontera vuelve a jugar un papel esencial, ya que la desconfianza se produce también por la diferencia de clases que existe entre la familia monstruosa y el grupo de amigos que representa la normalidad. Como trabajadores del matadero, la familia monstruosa se presenta como representante de la clase trabajadora, que han sido reducidos a puras calificaciones, frente a una clase media, individualizada, superior en la jerarquía social, que viene a invadirles. De esta manera, tal y como afirma Bernice M. Murphy (2013) a lo largo de su obra, la aparición de la clase media despierta las ansiedades económicas de los habitantes, lo que se traduce, al mismo tiempo, en una venganza por parte de estos olvidados de la sociedad.

Por ello, en la última escena, la persecución de los dos hermanos sobre Sally revela esa necesidad de venganza por parte de una clase trabajadora y rural que se está viendo marginada a la pobreza. En esta escena, la lucha entre el silencio de los hermanos y los gritos de Sally revela esa lucha por la supervivencia:

El monstruo/asesino y todos sus [...] silencios son presentaciones del no-ser, de muerte, de un completo 'silencio' del juego de la significación. Igualmente, el grito de la víctima es más que solo un grito: es el intento para derrotar ese 'silenciamiento' -que podría ser descrito como la última 'nada'- por forzar el espacio entero de significación, todo el significado potencial -un 'todo'- en una manifestación³¹⁵. (Fawver, 2011: electrónica)

La desigualdad de la familia, sin nombres propios, frente a los recién llegados, ensalzados en la categoría de entidades individuales con nombres propios, sirve de metáfora del apartamiento de los habitantes rurales pobres en

³¹⁴ Texto original: "Many Americans concluded that professional and technocratic elites, the so-called best and brightest, proved misguided and incompetent."

³¹⁵ Texto original: "The monster/killer and all its [...] silences are presentations of non-being, of death, of an entire shutting down of the play of signification. Equally, the victim's scream is more than just a scream: it is the attempt to defeat this 'shutting down' -which could be described as an ultimate 'nothingness' -by forcing the entire realm of signification all potential meaning -an 'everythingness- into one utterance'."

el discurso nacional. La venganza queda de manifiesto en la última escena, donde los dos hermanos buscan la aniquilación de la normalidad mediante una persecución voraz. Así, el azar sirve para dirimir el conflicto y, aunque el tono nihilista de la incapacidad de salvación mental de Sally completa esta última escena, también se ofrece la solución de la continuidad de un mundo, donde los pobres continuarán en ese mismo lugar. De hecho, la escena en la que el Viejo golpea sádicamente a Sally con la escoba, hacia el minuto 70, mientras ella grita y él ríe, con música *country* de fondo, sirve para reforzar la idea de los olvidados del discurso nacional.

El género también sirve como elemento de conflicto entre la normalidad y la monstruosidad. En primer lugar, la escena de la cena familiar sirve de reflejo siniestro de la escena de la caravana, a diferencia de que, en esta ocasión, es Sally, y no el autoestopista, la marginada del discurso. El grupo familiar masculino se presenta aquí como un tipo de familia creadora de monstruos, que se intenta imponer a través de la fuerza a la voluntad de supervivencia de Sally. La representación de Sally, como un nuevo tipo de mujer, más independiente, moderna, autónoma, con iniciativa, que tiene que verse obligada a luchar contra un grupo familiar masculino (personificación de la tradicionalidad violenta), que intenta retenerla y no permitirle ningún tipo de movimiento físico, metaforizaba las férreas oposiciones que tenían que afrontar el feminismo, siendo especialmente complicado en el sur de Estados Unidos, debido a un movimiento conservador que estaba bien organizado y asentado (Keane, 2009).

En conclusión, la normalidad y la monstruosidad se oponen aquí a través de dos grupos opuestos, que se enfrentan en el territorio de la monstruosidad. De esta manera, el invasor es la normalidad hegemónica, que se presenta como un elemento con aires de superioridad, que no respeta las alternativas. Así, la otredad son los estadounidenses pobres que se han visto obligados al olvido y al silenciamiento en el discurso.

5. 5. 3. 5. *Espacios de conflicto*

La localización asociada a cada grupo también sirve como alargamiento geográfico de ambos. En el caso de Sally y Franklin, la casa de sus abuelos sirve como espacio anclado en un pasado reciente, y que se asocia a unos tiempos felices, que, con el paso del tiempo, ha acabado convirtiéndose en algo destartado. Tanto su casa como su caravana, imagen recurrente de los hippies viajando por el país, se convierten en micro espacios propios dentro de un macrocosmos que no les pertenece. La casa de la familia, en cambio, da una imagen totalmente diferenciada. En primer lugar, la casa victoriana, icono de la cultura estadounidense, se convierte en espacio de lo horrible y en alargamiento de la desestabilidad de la familia que lo habita a través del desorden que impera en el espacio interior. La muerte, además, es otra característica propia de esta casa, ya que se ha convertido en matadero y espacio para vivir y, por tanto, rompe con esa división de espacios y se convierte en una paradoja en sí misma.

El interior de la casa revela una decoración macabra, inspirada en la leyenda de Ed Gein (Macor, 2010). Además de espacio de trabajo y de vida, se convertiría también en un espacio ritual, que festeja la muerte y lo macabro a través de los cráneos de los animales y de las esculturas hechas a base de hueso humano. A pesar de considerarse un espacio liminal, la adoración ritual a la muerte sobrepasa este espacio hasta invadir el espacio de la casa de Sally y Franklin, como demuestran las ofrendas que encuentra Franklin en casa de sus abuelos, o la escultura macabra inicial, moldeada a base de cadáveres. Dicha religión de adoración a la transgresión encuentra sus raíces en el caso reciente de la familia Manson (Dudenhoeffer, 2014), cuyo culto se entendía como algo totalmente pagano de adoración a la muerte. En palabras de Michael Grant:

The Texas Chain Saw Massacre crea una paródica visión de la transgresión tribal, en que, durante la duración de las festividades, lo prohibido se convierte en la norma y el apaciguamiento de lo divino que exhorta a arruinar y destruir se convierte en el fondo de la acción. La sublimidad de tal excesiva pretensión es reconocida en la imagen final de la película, mientras Cara de Cuero balancea su

moto sierra en grandes arcos cambiantes sobre su cabeza en saludo al sol ascendente³¹⁶. (Grant, 2012: 216)

En conclusión, el espacio rural se presenta como un lugar inexplorado y hostil a pesar de estar dentro de los límites nacionales. La casa de la familia de Cara de Cuero se presenta como una extensión aberrante de la locura de los habitantes. La propia decoración es una adoración a la muerte y a lo opuesto a lo que la civilización urbana celebra. De esta manera, la localización permite ampliar el tono nihilista que busca esta narración.

5. 5. 4. Conclusiones

The Texas Chain Saw Massacre es una obra que se caracteriza por ofrecer otra imagen del asesino en serie rural. En este caso, se trata de un grupo de hombres que se dedican a asesinar para sobrevivir. Como podemos observar, las razones que explican al asesino en serie urbano son muy diferentes de las que encontramos aquí. Además, en esta película, el conflicto de clase social, camuflado en el discurso nacional, queda puesto de manifiesto a través del relato de la ruralidad. Así, el asesino en serie rural se presenta como un asesino en serie pobre, inadaptado y marginado. Para ampliar esta imagen, Tobe Hooper utiliza las localizaciones como extensión de esta idea, tanto de la casa como de las localizaciones.

Por último, desde el punto de vista histórico, esta película recoge el sentimiento de crisis y descontento que existía en la sociedad estadounidense, ya que se estaba enfrentando a la derrota de Vietnam, a la crisis del petróleo y al escándalo Watergate. Todo ello, unido a la creciente violencia, generaba una sensación de desencanto, de manera que la película utiliza esta frustración para ofrecer una historia donde la normalidad y la monstruosidad se acercan y donde no existe ningún tipo de salida.

³¹⁶ Texto original: “*The Texas Chainsaw Massacre* creates a parodic vision of tribal transgression, in which, for the duration of the festivities, the forbidden becomes the norm and the appeasement of the divine urge to ruin and destroy becomes the ground of action. The sublimity of so outrageous a pretension is acknowledge in the film’s final image, as leatherface swings his chainsaw in great sweeping arcs above his head in salutation to the rising sun.”

5. 6. *Halloween* (1978)

5. 6. 1. *Ficha de la película*

Producción:	Compass International Pictures, Falcon International Productions
Productor:	Debra Hill, John Carpenter
Distribución:	Compass International Pictures
Dirección:	John Carpenter
Guion:	John Carpenter, Debra Hill
Música:	John Carpenter
Director de fotografía:	Dean Cundey
Fecha de estreno en EEUU:	25 de octubre de 1978
Reparto principal:	Jamie Lee Curtis (Laurie Strode), Donald Pleasence (Dr. Sam Loomis), Nancy Kyes (Annie Brackett), P. J. Soles (Lynda van der Klok), Tony Moran y Will Sandin (Michael Myers), Brian Andrews (Tommy Doyle), Kyle Richards (Lindsey Wallace).

5. 6. 2. *Contextualización*

5. 6. 2. 1. *Introducción*

Halloween fue una película realizada por John Carpenter, coguionizada con Debra Hill, y estrenada en 1978. Las razones que han llevado a escoger esta película como objeto de estudio son tres fundamentalmente. En primer lugar, esta película fue el modelo para las que acabarían siendo categorizadas como cintas *slasher* (Cook, 1994), que comienzan a situar al asesino en serie como una leyenda urbana o mito, más que como un criminal cualquiera. Tras esta película, el canon de la vestimenta del asesino en serie o el tipo de personajes que aparecían como protagonistas comenzarán a ser recurrentes en las cintas de este subgénero.

En segundo lugar, desde el punto de vista histórico, esta película refleja el sentimiento de inseguridad reinante a través de un asesino en serie que posee unas habilidades sobrehumanas. Así, “el sentido perturbador de intrusión que crea, el sentimiento de que el velo que separa la normalidad de la anormalidad [...] ha sido insidiosamente penetrado de alguna manera,

permitiendo a los dos mundos fusionarse en una realidad nueva aberrante y aterradora -una pesadilla³¹⁷” (Rathgeb, 1991: 36).

Por último, resulta esencial la figura del doctor Samuel Loomis, ya que recoge, desde el punto de vista histórico, la aparición del criminólogo, que es la figura que determina la otredad de Michael Myers, adoptando una posición de superioridad sin precedentes, ya que resulta esencial para capturar al asesino porque es el único que le conoce.

5. 6. 2. 2. Contexto cinematográfico

John Carpenter nació el 16 de enero de 1948 en Carthage (Nueva York), aunque se mudó a Bowling Green (Kentucky). Su pasión y conocimiento por la música explican la importancia de la banda sonora en *Halloween*, que es el resultado del estudio de otras bandas sonoras como la de *Suspiria* (Dario Argento, 1977). Cuando era un niño, le encantaban las historias de H. P. Lovecraft como a revistas *pulp* (*Weird Science* o *Weird Fantasy*) y a aquellas dedicadas al mundo del terror (*Famous Monster of Filmland*) (Muir, 2000). En un intento por imitar a este tipo de revistas, John Carpenter creó su propio fanzine de tres números, titulado *Fantastic Film Illustrated*. Por último, la televisión y sus series fantásticas fueron otra importante influencia para el desarrollo de su carrera.

Su amor por el cine, de ciencia ficción o western principalmente, se desarrolló desde una edad muy temprana y, entre los directores que admiraba, se encontraban Sergio Leone, Alfred Hitchcock o Howard Hawks. A la edad de ocho años, sus padres le regalaron una cámara de 8mm, con la que empezó a experimentar y consiguió realizar más de treinta cortos. Comenzó sus estudios universitarios en la escuela de cine de la University of Southern California (USC), pero jamás los finalizó (Fischer, 1991), aunque, en una entrevista para Ronald V. Borst, afirmó que:

³¹⁷ Texto original: “The unsettling sense of intrusion it creates, the feeling that the veil separates normality from abnormality [...] has been insidiously penetrated somehow, allowing the two worlds to merge into an aberrant and terrifying new reality -a nightmare.”

Todo lo que realmente sé sobre producción de cine lo aprendí allí; ellos nos enseñaron toda la fontanería. Tuvimos que aprenderlo todo. Tuvimos que aprender cámara, iluminación, fotografía, fotografía en movimiento, edición, sonido, dirección, actuación, guionista. [...] Los ponentes invitados incluyeron a Orson Welles, Howard Hawks, John Ford, Alfred Hitchcock, Roman Polanski³¹⁸. (Carpenter, 2004: 170)

Durante la universidad realizó varios cortos hasta que, finalmente, logró realizar dos largometrajes previos a *Halloween*, que le permitieron el salto al mundo profesional: *Dark Star* (1974) y *Assault On Precinct 13* (1976). El hilo conductor de su cine, tanto en estas dos primeras como en las posteriores a *Halloween*, se fundamenta en que “su obra ha estado impregnada por la desconfianza hacia todo” (Iglesias Lacaba, 2003: 31).

Halloween, que inicialmente se iba a llamar *The Babysitter Murders* (Kane y O'Regan, 2011), se estrena al final de los años setenta en un contexto donde el terror se había asentado como uno de los géneros más exitosos de Hollywood, sobre todo, tras el estreno de *Jaws*. Según avanzaba la década de los setenta, además de la reestructuración empresarial, se produjo un cambio generacional de cineastas, entre los que se encontraba John Carpenter, Tobe Hooper y Wes Craven. En el caso de nuestro estudio de caso, ciertos aspectos estilísticos y narrativos demuestran una enorme influencia de *Psycho*, ya que se trata de una cinta de terror:

Que propone variaciones ingeniosas sobre el tema de *Psicosis*, con una de las mejores aperturas en la historia del género: un plano-secuencia subjetivo que muestra el brutal asesinato de una jovencita, seguido de otro plano-secuencia simétrica pero en sentido contrario - de no menor y funcional virtuosismo- que revela la identidad del asesino, un niño de 8 años; generó varias secuelas e infinidad de imitaciones que explotaron hasta la caricatura su concepto de un criminal en apariencia indestructible. (Guarner, 1993: 126)

Aparte de Hitchcock, el *giallo* fue una influencia esencial para *Halloween* desde el punto de vista estético y argumental. Además de narrar la historia de un asesino en serie que persigue a una serie de víctimas, observamos que el asesino viste una indumentaria específica y porta un cuchillo, un puñal o una

³¹⁸ Texto original: “Everything I really know about movie making I learned there; they taught us all the plumbing. We had to learn everything. We had to learn the camera, lighting, photography, moving photography, editing, sound, directing, acting, writing. [...] My guest lecturers included Orson Welles, Howard Hawks, John Ford, Alfred Hitchcock, Roman Polanski.”

navaja (Navarro, 2001). Igualmente, *Black Christmas* (*Navidades negras*, Bob Clark, 1974) fue una película que influyó enormemente en el argumento de esta cinta, ya que la historia se centra en el encuentro entre un grupo de chicas de una hermandad y un asesino en serie (Freitag y Loisel, 2015).

La importancia de *Halloween* reside en que se convirtió en el modelo del subgénero conocido como *slasher*, el cual se caracteriza por presentar una fórmula muy sencilla: un asesino en serie aterroriza y acaba con la vida de varios adolescentes, de los cuales, solo uno de ellos, que se suele ser mujer, conocida como *Final Girl*, consigue sobrevivir, e incluso, derrotar al monstruo. Se trata de un género que explota gráficamente la violencia y el gore, donde el maquillaje cobra mucha importancia. Tras esta obra, el 70 por ciento de las películas pertenecían a este subgénero, lo que debe entenderse como una manifestación de un contexto inestable (desempleo, inflación, etc.), que se veía azotado por el enfrentamiento de dos sectores muy diferentes de la sociedad estadounidense (Cook, 1994). El asesino en serie sirve de metáfora de dichas ansiedades, siendo, al mismo tiempo, un elemento característico de este subgénero al ser “una entidad fuera de cámara, conocida solo por un distintivo grupo de marcadores visuales y auditivos³¹⁹” (Dika, 1990: 123). De esta manera, *Halloween* marcó un punto de inflexión en el desarrollo de género de terror, aunque *Friday the 13th* (*Viernes 13*, Sam Cunningham, 1980) fue la que:

Demostró el potencial de taquilla de los *slasher* para adolescentes bajo condiciones privilegiadas. En la primavera de 1980, la precaución acerca de los *slasher*, que había perdurado en el sector americano independiente, demostró no ser compartido por los miembros de la MPAA. [...] *Friday the 13th* fue también atractiva porque replicó algunos de los contenidos de éxitos de otros géneros para jóvenes como *Meatballs*³²⁰. (Nowel, 2011: 145)

En conclusión, *Halloween* demuestra un salto con respecto a las películas anteriores, ya que se empezaba a vivir en la época de la espectacularidad cinematográfica. *Jaws* y *Star Wars* introdujeron otro modelo

³¹⁹ Texto original: “An off-screen entity, one knowable only by a distinctive set of visual and aural markers.”

³²⁰ Texto original: “Demonstrated the box-office potential of the teen *slasher* under privileged conditions. By spring 1980, the caution about teen *slasher* that had pervaded the American independent sector proved not to be shared by the MPAA-members. [...] *Friday the 13th* was also attractive because it replicated some of the content of non-horror youth-oriented hits like *Meatballs*.”

de películas, que buscaban impactar al espectador visualmente a través de la espectacularidad. De esta manera, la originalidad en las muertes y la importancia de la vestimenta del asesino en serie verán su origen en esta película de John Carpenter.

5. 6. 2. 3. Sinopsis de la película

Halloween comienza la noche de Halloween de 1963 en la población de Haddonfield (Illinois). En esta primera escena, la historia nos sitúa en una casa de un barrio residencial, donde, mediante una cámara subjetiva, se describe el asesinato de Judith Myers, tras practicar sexo con su novio. Cuando la cámara se aleja de la casa, sus padres nos descubren que el asesino es un niño de seis años, Michael Myers, que está disfrazado de payaso. Quince años después, en Smith Grove (Illinois), el doctor Loomis, junto con una enfermera, que es la que conduce, va al psiquiátrico de la zona. La razón es porque el paciente, Michael Myers, va a ser trasladado a otro centro, a pesar de que esta decisión atenta contra los deseos de Samuel Loomis. Cuando llegan allí, ambos descubren, para su sorpresa, que los pacientes están paseando en el exterior, por lo que Loomis sale rápidamente del coche para abrir la puerta del recinto. Aprovechando el desconcierto de ambos, Michael Myers consigue engañar a la enfermera y huir conduciendo.

A la mañana siguiente, Laurie Strode, por orden de su padre, lleva una llave a casa de los Myers. Tommy, el niño al que cuida nuestra protagonista, tiene miedo y le dice que el edificio está encantado. Aunque no sucede nada, Myers está dentro de la casa observándoles, al tiempo que Laurie se aleja. Mientras tanto, el doctor Loomis discute con un colega de profesión porque considera una negligencia la huida de Myers. Al cabo de un rato, Laurie está aburrida a clase y ve a Myers mirándola desde detrás de un coche, aunque, un momento más tarde ha desaparecido. Myers, que se encuentra en los alrededores del colegio, observa como Tommy recibe insultos por parte de sus compañeros. Cuando Tommy vuelve a casa, Myers le sigue sin que el niño sea consciente. El doctor Loomis sigue el rastro de Myers y descubre un coche con la ropa del paciente, en cuyo lado se encuentra un cadáver que no llega a ser

descubierto. Mientras tanto, Laurie y sus dos amigas, Lynda y Annie, vuelven del colegio y hablan de asuntos cotidianos para ellas como chicos o el instituto. En varios momentos de esta secuencia, Laurie nota la presencia de Michael cerca. Cuando regresa a casa, también observa a Myers en el jardín, entre las sábanas de la ropa colgada. Más tarde, Annie recoge a Laurie en coche porque ambas tienen que hacer de canguro en casas vecinas.

La noche parece tranquila, aunque Myers está observando las casas en varias ocasiones. Annie habla con su novio y queda con él, porque los padres de éste no están en casa. Debido a ello, Annie deja a Lindsey, la niña de la que cuida, con Tommy y con Laurie, y se marcha hacia el coche. Allí Myers está esperándola y acaba ahogándola y cortándola el cuello. Mientras tanto, el doctor Loomis y el *sheriff* Brackett, el padre de Annie, van a la casa de Myers y esperan en balde por si Michael llega. Tras la muerte de Annie, Lynda y su novio llegan a la casa donde Annie estaba y, como están solos, hacen el amor, siendo observados varias veces por Michael Myers. Finalmente, Myers acaba asesinando al novio, en primer lugar, y a Lynda, en segundo lugar, cuando está llamando a Laurie. La protagonista, que ha oído todo, decide acercarse a la casa a comprobar que no ha sucedido nada grave. Cuando entra en la casa, encuentra los cadáveres de sus amigos: Annie aparece muerta en la cama con la lápida de Judith Myers, y Lynda y su novio aparecen en el armario. Como Laurie está asustada, huye hacia la casa de Tommy y Michael Myers le persigue. Consigue escapar de él y asestarle una cuchillada, tiempo que aprovecha Laurie para ordenar a los niños que se marchen fuera. Aunque parece que Myers ha muerto, consigue levantarse y empujar a Laurie por la ventana. Mientras tanto, Loomis ha descubierto el coche de Myers y se ha acercado a la casa donde está Laurie, llegando en el momento en que Laurie cae por la ventana. Sam Loomis dispara a Myers, quien cae por la ventana. El último fotograma revela que Michael ha huido y no está realmente muerto.

5. 6. 2. 4. *Estilo cinematográfico*

Halloween ofrece una narración naturalista, aunque con tintes sobrenaturales y fantásticos. La importancia de ofrecer un terror diferente llevó

a John Carpenter a utilizar espacios naturales para las localizaciones y grabar en 35mm. La *steadicam* es una cámara que utiliza en varias ocasiones, siendo la primera escena, desde el punto de vista del asesino, la que se muestra más clara en este sentido. Además de la cámara en mano, que toma el punto de vista del asesino, y la *steadicam* permite realizar un relato más vivo y cercano al espectador, gracias también a las tomas de *tracking*. Así, John Carpenter opta por el formato amplio de pantalla que ofrecía Panavisión, cuya razón se debe a:

La respuesta deseada de la audiencia, de miedo y de aprensión debida al suspense prolongado con sustos repentinos, deriva precisamente de permitir al espectador deambular a través de la respiración y las profundidades del fotograma. Las áreas de oscuridad y sombras están resueltamente situadas para invitar y molestar a la mirada, más que para desviarla a los principales puntos de interés. El uso de Panavisión no puede ser considerado separado del conjunto de un grupo de herramientas retóricas: la alternancia de largas tomas con cortes opuestos, las cámaras subjetiva y objetiva, planos en movimiento y estáticos. El uso de Carpenter del fotograma horizontal, en combinación con la profundidad permitida por las lentes amplias y la profundidad de campo, permite una exploración sistemática de las posibilidades formales inherentes en su narrativa mínima³²¹. (Hall, 2004: 70)

La película se caracteriza también por ser un modelo dentro del género *slasher*, en la cual predomina la sencillez en la historia y juega mucha importancia la apariencia del asesino, al que se le otorga ciertas características visuales que serán una constante dentro del género: la máscara, la vestimenta y el arma particulares del asesino. Además, los asesinatos aparecen en pantalla como rastros del asesino que se caracterizan por buscar el impacto visual (Rockoff, 2002).

La banda sonora de la película es también un elemento fundamental que intentó romper con ciertos clichés de la música del género de terror. Gracias a

³²¹ Texto original: "The desired audience response, of fear and apprehension leading to prolonged suspense climaxed by sudden shock, derives precisely from the spectator's eye being allowed to wander across the breadth and into the depth of the frame. Areas of shadow and darkness are purposefully arranged to invite and tease the gaze, rather than to deflect it to a principal point of interest. But the use of Panavision cannot be considered apart from its employment in conjunction with a range of other rhetorical devices: the alternation of long takes and reverse-field cutting, objective and subjective camera, static and moving shots. Carpenter's use of the horizontal frame, in combination with the depth afforded by wide-angle lenses and deep-field staging, enables a systematic exploration of the formal possibilities inherent in his minimal narrative."

sus conocimientos de música por su padre, John Carpenter tomó como modelo bandas sonoras previas del género (Casas, 2003), como la de *The Exorcist* o la partitura compuesta por el grupo Goblin para *Suspiria*, e introdujo sonidos electrónicos. El protagonismo que cobra la banda sonora se debe a que Carpenter decidió eliminar la música de ambiente y la convierte “en vehículo informativo de la tensión, dado que aparece en los momentos más angustiosos y cuando desaparece, busca dos objetivos, según el momento de la acción” (Iglesias Lacaba, 2003: 179). La música se convierte asimismo en una representación incorpórea del asesino, que se presenta como una amenaza vigilante sobre una pequeña comunidad.

En resumen, *Halloween* supuso una innovación en el terror por la apariencia del asesino en serie y la espectacularidad de las muertes. La importancia de los protagonistas jóvenes, además, permitía al público potencial sentirse cercanos a ellos.

5. 6. 2. 5. Recepción

La película consiguió, con un presupuesto de unos trescientos mil dólares, recaudar cuarenta y siete millones de dólares, por lo que no pasó desapercibida para Robert Ebert, quien valoró esta película afirmando que:

Así lo hace John Carpenter. *Halloween* es un *thriller* sin ninguna piedad, una película tan violenta y siniestra que, sí, lo compararía con *Psycho* (1960). Es una película aterradora y repulsiva sobre lo que uno de los personajes llama El Mal Personificado. [...] Eso es todo lo que voy a describir, porque *Halloween* es una experiencia visceral. [...] Viéndola me recordó a una reseña favorable que di hace unos años a *Last House on the Left*, otro *thriller* realmente aterrador. Los escritores escribieron para preguntar cómo podía alguien apoyar tal película. ¿No quieres estar asustado? No lo veas. El estatus de los cineastas se debe al esfuerzo por asustarnos de verdad, hacer un buen *thriller*, cuando bastante posiblemente una mala película habrá sido hecha para ganar dinero. Hitchcock es conocido como el maestro del suspense; sería hipócrita reprender a otros directores en el mismo género que quieren asustarnos también³²². (Ebert, 1979: electrónica)

³²² Texto original: “So does John Carpenter. *Halloween* is an absolutely merciless thriller, a movie so violent and scary that, yes, I would compare to *Psycho* (1960). It’s a terrifying and creepy film about what one of the characters calls Evil Personified. [...] That’s all I’m going to

Esta película resultó nominada a la mejor película de terror de la Academia de Ciencia Ficción, Fantasía y Terror de Estados Unidos en 1979 y ganó el premio como mejor director en los premios de la Asociación de Críticos de Cine de Los Ángeles, así como el premio a mejor película en el Festival de Cine Fantástico de Avoriaz en 1979.

El éxito de la película ha llegado hasta nuestros días, gracias a la continuación de la saga: *Halloween II* (*Halloween 2: Sanguinario*, Rick Rosenthal, 1981), *Halloween III: Season of the Witch* (*Halloween III: El día de la bruja*, Tommy Lee Wallace, 1982), *Halloween 4: The Return of Michael Myers* (*Halloween 4: El retorno de Michael Myers*, Dwight H. Little, 1988), *Halloween 5: The Revenge of Michael Myers* (*Halloween 5: La venganza de Michael Myers*, Dominique Othenine-Girard, 1989), *Halloween 6: The Curse of Michael Myers* (*Halloween 6: La maldición de Michael Myers*, Joe Chappelle, 1995), *Halloween H20: Twenty Years Later* (*Halloween H20: Veinte años después*, Steve Miner, 1998) y *Halloween 8: Resurrection* (Rick Rosenthal, 2002). Además, el director Rob Zombie realizó un remake-precuela (*Halloween*, 2007) y una continuación *Rob Zombie's Halloween II* (*Halloween II*, 2009).

5. 6. 3. Análisis de la película

5. 6. 3. 1. El monstruo

En *Halloween*, la monstruosidad está encarnada por Michael Myers, que es un enfermo mental interno en un psiquiátrico cercano a la población de Haddonfield. Este personaje se presenta como un chico de 23 años, no muy corpulento, que va vestido con un mono de trabajo azul y una máscara blanca, inspirada en uno de los personajes de *Star Trek*, el Capitán Kirk. En esta ocasión, el asesino en serie se comporta como una máquina de matar imparable e incapaz de socializar de otra manera con otros individuos, tal y

describe, because *Halloween* is a visceral experience. [...] Seeing it, I was reminded of the favorable review I gave a few years ago to *Last House on the Left*, another really terrifying thriller. Readers wrote to ask how I could possibly support such a movie. But it wasn't that I was supporting it so much as that I was describing it: You don't want to be scared? Don't see it. Credit must be paid to filmmakers who make the effort to really frighten us, to make a good thriller when quite possibly a bad one might have made as much money. Hitchcock is acknowledged as a master of suspense; it's hypocrisy to disapprove of other directors in the same genre who want to scare us too."

como demuestran sus crímenes. Además del asesinato de su hermana, al que el espectador es forzado a mirar a través de una secuencia rodada en cámara subjetiva, el primer cadáver se nos muestra cuando el doctor Samuel Loomis descubre una camioneta que ha usado Michael para llegar a Haddonfield y, entre la hierba, aparece un cadáver de un adulto desnudo. Los tres asesinatos restantes se corresponden con las amigas de Laurie, Annie, a quien ahoga y degüella en la camioneta de la chica; y Lynda, a la que ahoga con el cable del teléfono; además de asesinar al novio de la última, Bob, que es ahogado y acuchillado en el estómago.

El hecho de que Michael Myers haya estado interno desde los seis años en el psiquiátrico, lo sitúa automáticamente como monstruosidad. Su otredad-monstruosidad se caracteriza por la existencia de barreras iniciales que le colocan en el mundo de la locura (Wenk, 2008). En este sentido, el disfraz característico de Michael Myers enfatiza en esa alteridad, debido a que:

Aunque también sirven para esconder la identidad del asesino, la función del disfraz es más compleja. En primer lugar, el disfraz da al asesino una apariencia inhumana. El disfraz (al igual que las mutilaciones monstruosas) no le permite mostrar las emociones o piedad y, por lo tanto, señala la alteridad del asesino. En segundo lugar, los disfraces esconden su personalidad. [...] Su patología es insustancial y llegar a entenderla no sirve de nada para su captura. (Santaularia, 2009: 144)

Así, el envilecimiento en la figura de Michael Myers es mucho más efectiva, ya que, a diferencia de películas similares, en ningún momento, llegamos a conocer la patología que padece. Es importante entender que el contexto en el cual se realizó la película, se caracterizó por la tendencia ascendente hacia un conservadurismo más rígido, que miraba el pasado con reprobación y comenzaba a explicar su pasado en función de la moralidad (Skal, 2002). La rápida deshumanización del monstruo sirve como afirmación de la normalidad de Haddonfield, en el sentido, en que Myers, al igual que otros monstruos, “son incomprensibles, irracionales, antisociales y desviados. Se niegan a ser reducidos al sentido, las estructuras de la lógica, la razón y la

moralidad que gobiernan la existencia social y su correspondiente red simbólica³²³ (Sterk, 2012: 179).

Dicha deshumanización, en otras palabras, se produce por la ausencia de rostro, de personalidad y de individualización del asesino, que incluso queda patente en la ausencia de lenguaje en este asesino. Todo ello sumado a la ausencia de culpa de este monstruo, lo cual transgrede uno de los pilares sobre los que se asienta la sociedad estadounidense, permite situar a este monstruo como la personificación de los terribles actos que la Humanidad había tenido que presenciar durante el siglo XX. Así, Michael Myers debe entenderse como una metáfora representacional del Nazismo y el Holocausto en el cine de terror:

Porque los medios de comunicación y el cine actúan como transferencia primaria en la ideología del Holocausto como horror así como el horror como el Holocausto, es esencial que los espectadores de la imagen mediatizada entiendan el papel jugado por los fotogramas en la representación del mal. El marco y la representación del 'monstruo' están profundamente modulados por la ideología, y las medidas por las cuales los monstruos son contruidos y descritos sirven para asentar el discurso sin que sea notado, y esto debe ser dicho para constituir la carga ideológica llevada por el género³²⁴. (Picart y Frank, 2006: 133)

La comprensión de Michael Myers como metáfora de los problemas históricos se aplica también a los propios problemas nacionales, que salpicaban la memoria histórica del pasado reciente. La indumentaria de Michael Myers, la máscara y el mono de trabajo azul, traía a la memoria aquello que quería olvidarse o apartarse del discurso nacional. Por un lado, la propia estética de la máscara blanca recordaba a la que llevaba una de las protagonistas de una película francesa titulada *Le yeux sans visage* (*Los ojos sin rostro*, George Franju, 1960), que buscaba la incomodidad del espectador (Smith, 2003). Por otro lado, la propia máscara rememoraba *Star Trek*, creada

³²³ Texto original: "They are incomprehensible, irrational, unsocialized and deviant. They refuse to be reduced to sense, to the structures of logic, reason, and morality that govern social existence and the corresponding symbolic network."

³²⁴ Texto original: "Because the mass media and cinema act as the primary conveyances for the ideology of the Holocaust as horror and horror as the Holocaust, it is essential that viewers of the mediated image understand the role played by frames in the representation of evil. The framing and representation of the 'monster' is deeply inflected by ideology, and the means by which monster are constructed and depicted 'go wilfully unnoticed, and this might be said to constitute the ideological burden carried by the genre'."

por Gene Roddenberry en 1966, que fue una de las series que visibilizó ciertos problemas que eran denunciados por la contracultura y obligaba “a su audiencia a confrontar los asuntos de la guerra y el racismo³²⁵” (Bindas y Heineman, 1993: 29).

La figura de Michael Myers recordaba también al pasado reciente, desde el punto de vista de las mentalidades, que se caracterizó por una inestabilidad de violentos enfrentamientos en Estados Unidos. De hecho, la violencia como resultado del enfrentamiento contra el sistema, fue una idea que fue penetrando cinematográficamente, y la máscara conecta con el recuerdo de ese pasado reciente, violento y traumático, donde las palabras del 4 de mayo de 1971, referidas a la expansión de la violencia gubernamental, bélica, etc., pronunciadas por John Kerry, tomaban aún más fuerza en la figura de Michael Myers:

El país no lo sabe todavía, pero ha creado un monstruo, un monstruo con forma de millones de hombres que han sido enseñados a tratar y comerciar con la violencia y a los que se les da la oportunidad de morir por el gran vacío de la historia, hombres que han regresado con un sentido de enfado y de traición que nadie ha conseguido comprender aún³²⁶. (Ingalls y Johnson, 2009: 104)

La idea del pasado que intenta ser desterrado queda patente en la advertencia que le hace Tommy a Laurie, hacia el minuto 13, cuando ella tiene que dejar la llave en la casa. Tommy le dice: “Se supone que no debes ir allí. [...] Es una casa de espanto. [...] Lonnie Elamb dijo que no fuéramos allí. Lonnie Elamb dijo que está embrujada. Dijo que cosas terribles pasaron allí³²⁷”. La idea de que los niños no vayan a la casa para desterrar y olvidar los hechos terribles que sucedieron en la casa de los Myers queda patente en estas frases que pronuncia Tommy. De esta manera, la irrupción de Michael Myers en las tranquilas vidas de un grupo de individuos que habita un homogéneo barrio

³²⁵ Texto original: “His audience to confront the issues of war and racism.”

³²⁶ Texto original: “The country doesn’t know it yet but it has created a monster, a monster in the form of millions of men who have been taught to deal and to trade in violence and who are given the chance to die for the biggest nothing in history; men who have returned with a sense of anger and a sense of betrayal which no one has yet grasped.”

³²⁷ Versión original: “You’re not supposed to go over there. [...] It’s a spook house. [...] Lonnie Elam said never to go up there. Lonnie Elam said that’s a haunted house. He said awful stuff happened there was.”

residencial de clase media, se convierte en una violenta sacudida de un modo de vida, leído en términos de estabilidad y normatividad.

Además de la máscara, Michael viste con un mono azul de mecánico que está asociado a la clase trabajadora, es decir, a una clase silenciada e incluso negada por los discursos dominantes, ya que “esta gente son los rechazados de la sociedad pudiente. [...] Son los que constituyeron una enorme espacio de cultura de la pobreza en las ciudades de Estados Unidos”³²⁸ (Harrington, 1975: 25). A pesar de que Michael Myers, al igual que la clase trabajadora, intenta ser enterrado, olvidado y silenciado a través del encierro en el psiquiátrico, su vuelta al pueblo supone la aparición de un recuerdo que se encontraba latente en la memoria colectiva. Así, su aparición obliga a los habitantes de este pueblo a recordar el doloroso pasado, y el mono de Michael Myers obliga a los espectadores a recordar a la “vergonzosa” clase trabajadora. De esta manera, al igual que sucede con los fantasmas, “la descripción fantasmagórica de los afroamericanos, las mujeres, los extranjeros y los pobres apunta a la fuerza de la metáfora del fantasma y su fuerte asociación con la ansiedad y la culpa del hombre americano blanco respecto a su complicidad con las jerarquías estadounidenses de raza, clase y género”³²⁹ (Bergland, 2000: 19). Es importante atender al hecho de que el pasado que vuelve con una fuerza imparable será una característica propia de las películas *slasher* (Phillips, 2012). Así, la venganza del monstruo contra unos adolescentes que se han comportado injustamente con él destapa la naturaleza perversa del capitalismo y la competitividad.

Por otra parte, Michael Myers es calificado como un monstruo con habilidades sobrehumanas, de las cuales no se llega a conocer el origen. Se trata de un individuo muy inteligente, sabe conducir (a pesar de no haber salido del centro psiquiátrico), es inmortal e infalible en matar a quien decide, salvo en el caso de Laurie. La elevación de Michael Myers a una categoría superior a la humana se corresponde con el discurso mediático, ya que los asesinos en

³²⁸ Texto original: “These people are the rejects of the affluent society. [...] They are the ones who make up a huge portion of the culture of poverty in the cities of America. They are to be counted in the millions.”

³²⁹ Texto original: “Phantasmic description of African Americans, women, alien, and the poor point out the strength of the ghost metaphor and its strong association with white American men’s anxiety and guilt over their complicity in American hierarchies of race, class, and gender.”

series eran considerados más peligrosos que el resto de criminales, ya que “poseen muchas características que son consideradas valiosas y positivas en las sociedades: determinación, habilidad, dedicación, masculinidad, fuerza, influencia y control. Dichas historias son contadas de la misma manera que las historias de otras celebridades en los medios³³⁰” (Wiest 2002: 56).

En cuanto a su inmortalidad, lo que será desarrollado en posteriores secuelas, responde al hecho de que este tipo de delincuentes eran presentados como ramificaciones de una misma tipología, que se verbalizará a partir de la aparición del término a finales de la década de los setenta. En este sentido, es importante atender al hecho de que la inseguridad ciudadana con respecto al éxito del asesino en serie residía en la ineffectividad del sistema, ya que, aunque se encarcelaba a uno, seguían apareciendo otros individuos incluidos dentro de esta clasificación. Consecuentemente, la sensación de miedo se alargaba por el hecho de que parecía que el asesino en serie jamás desaparecería.

La mitificación de la figura del asesino en serie es encarnada por Michael Myers que, junto a la historia sobre su casa, acaba siendo convertido en una leyenda urbana. De hecho, a lo largo de la película, se aprecia cómo se genera su construcción: la historia ocurrió de verdad, siempre es contado por alguien no muy cercano, y sus argumentos no resultan muy halagüeños (Brunvand, 1983). La aparición de Michael Myers en Halloween refuerza aún más la idea de leyenda urbana, ya que, al igual que él, esta festividad “está popularmente asociada con lo sobrenatural, suele ser asociada a los orígenes paganos que nunca fueron eliminados por la festividad cristiana subsecuente³³¹” (Rogers, 2002: 10). Por tanto, tal y como afirma David J. Skal, las ansiedades del pasado cercano y la situación de Myers como leyenda urbana sirvieron para conectar con la idea de que “la mayor festividad extraoficial y además descontrolada, era una imagen asociada a las ansiedades estadounidenses en torno a las desconexiones sociales. Era

³³⁰ Texto original: “They possess many traits that are considered valuable and impressive in society: determination, skill, dedication, masculinity, strength, force and control. these stories are told in the same ways that other celebrities’ stories are in the media.”

³³¹ Texto original: “Is popularly associated with the supernatural, it is often believed to have strong pagan roots that were never eliminated by the holiday’s subsequent Christianization.”

también una festividad laica lista para nuevos mitos y rituales³³²” (Skal, 2002: 163).

En conclusión, Michael Myers da un salto en la representación cinematográfica del asesino en serie, debido a que ha pasado de ser humano a convertirse en un monstruo que va alejando la humanidad que le rodea. Además de comenzar a ser concebido como una leyenda urbana y de deshumanizar a este criminal, comienza a adquirir unas habilidades que superan los límites humanos como la fuerza o la vida misma.

5. 6. 3. 2. *Las víctimas*

Frente al monstruo, las víctimas se corresponden con su hermana Judith, Annie, Lynda, Bob y el mecánico al que mata para conseguir la ropa. Este mecánico es una víctima, de la cual no se cuenta nada, simplemente, se da a entender que Michael acaba con él para conseguir su ropa. A lo largo del metraje, no se comenta nada de este personaje, e incluso, no existe ninguna denuncia de desaparición. Se puede adivinar que esta víctima es la única que se aleja de la normalidad que presenta la película, ya que el mono azul que lleva Michael le ha pertenecido y, por tanto, localiza rápidamente a esta víctima en la clase trabajadora. La ausencia de una descripción con mayor detalle de esta víctima se debe a que la audiencia mayoritaria de estas películas estaba formada por adolescentes (Worland, 2007) que buscaban pasar un rato divertido. En el género de terror, asimismo, es importante que los protagonistas se asemejen a la audiencia a la que va dedicada para lograr que los espectadores sientan una empatía más rápidamente por ellos. Por otro lado, esta víctima sirve como parte de discurso en torno al asesino en serie y la peligrosidad de su presencia en la sociedad, ya que se presenta como un criminal imparable que “encaja en la retórica de la Nueva Derecha, la cual recalca la necesidad de poseer instituciones sociales fuertes de ley y orden

³³² Texto original: “The one major holiday that was unofficial and therefore uncontrolled, was a natural magnet for American anxieties about social disconnections. It was also a despiritualized holiday ripe for new myths and rituals.”

para contener fundamentalmente al alma corrupta del hombre³³³ (Simpson, 2000: 136).

El resto de víctimas son todas adolescentes que viven en la misma población. En el caso de la muerte de Bob, hacia el minuto 75, su ahogamiento y acuchillamiento posterior son descritos de una forma fría y aséptica, tal y como el asesino lo ve. Cuando el chico adolescente ha muerto, Myers se recrea mirando el cadáver de Bob, que está recién colgado. Dicha escena, y su distante descripción, busca oponer dos tipos de masculinidades enfrentadas. La masculinidad fallida, en términos de potencia sexual, de Myers, que se caracteriza por la represión sexual, se opone a la capacidad de Bob para saciar sus instintos. La oposición de dichas masculinidades y la competitividad que ello conlleva, se une a la idea de que Bob ha atentado contra la jerarquía de género, al ser él el que, tras practicar el acto sexual, es el encargado de subirle una cerveza a Lynda, quien se queda fumando un cigarro y disfrutando de ese momento post-coital. De esta manera, Michael Myers que se presenta como un asesino que, constantemente, está vigilando a sus potenciales víctimas, sirve como castigador de esa transgresión al orden de género.

Es importante entender que el giro hacia el conservadurismo suponía también una mayor importancia a la moral, ética o comportamiento de los individuos, por lo que la vigilancia comenzaba a poseer una mayor importancia. Así, tal y como afirma Alzena Macdonald, “el asesino en serie puede ser leído como representación de las ansiedades en torno a vivir bajo la ‘mirada’ del estado burocrático³³⁴” (Macdonald, 2013b: 37). La última escena, donde aparecen varios planos de diferentes casas del pueblo con su jadeo ansioso, es una de las mejores ejemplificaciones de Myers como agente de vigilancia, por un lado, y agente del caos y terrorista de la seguridad, por otro.

Las tres víctimas restantes son Judith, la hermana de Michael Myers, Lynda y Annie. Las tres son chicas jóvenes, adolescentes y, en el caso de Judith y Annie, por una parte, en el momento en que deben estar cuidando de un niño o una niña, cometen alguna transgresión, aunque, por otra parte, Lynda

³³³ Texto original: “Suits New Right rhetoric, which emphasizes the need for strong law-and-order social institutions to constrain man’s fundamentally corrupt soul.”

³³⁴ Texto original: “The serial killer can be read as representing anxieties about living under the State’s bureaucratic ‘gaze’.”

también comete una transgresión al acudir a la casa donde Annie está cuidando a Lyndsey, para beber alcohol y tener sexo con su novio. En el caso de Judith Myers, la primera escena revela que, en lugar de vigilar a su hermano pequeño de seis años, decide practicar sexo con su novio, que ha acudido a su casa exclusivamente para ello. En el caso de Annie, a pesar de que los padres de Lindsey han cedido la responsabilidad del cuidado de su hija en manos de ella, Annie decide ir a buscar a su novio y dejar a la niña con Laurie, que está en la casa de enfrente, cuidando de Tommy.

La negligencia en el cuidado de los niños se convierte en una transgresión socialmente muy mal vista, debido al miedo paranoico y social que existía sobre los peligros que asolaban a la sociedad estadounidense de posguerra (Melley, 2000). El contexto de *Halloween* se caracteriza por ser un mundo que parece haber cedido a las tentaciones y donde parece no haber ningún tipo de salvación (Fraser, 2015). A ello se une, además, la condición de estas mujeres como canguros de sus hijos, en torno a las cuales existían ciertos miedos a raíz de la liberación y el empoderamiento de la mujer en la década de los sesenta. Por ello, el relato del asesino en serie y la canguro responde a dichas ansiedades, tal y como afirma Miriam Forman-Brunell:

La fantasía de horror sirvió como revelación de las maneras en que el cambio sexual activó las ansiedades femeninas. A finales de los sesenta, ser una chica representaba 'negociar con muchos mensajes diferentes sobre lo que significaba ser mujer'. El maniaco que asedia los miedos sobre el gran coste de la libertad sirve para ayudar a las chicas a tomar el camino correcto a través de este paisaje sexual complicado. Incapaz de lograr la aceptación de la niñera del sistema de género tradicional, la coerción extrema del maniaco fue útil para advertir a las chicas de que la búsqueda individual del deseo era perjudicial para la seguridad de la domesticidad³³⁵. (Forman-Brunell 2009: 135)

Además de las víctimas, Laurie es otra de las chicas que forma parte del grupo y representa la *Final Girl*, es decir, la chica que sobrevive. Laurie es

³³⁵ Texto original: "The horror fantasy revealed the ways in which the rapidly shifting sexual terrain had set off girls' anxieties. By the late 1960s, being a girl already meant 'negotiating many different messages about what it meant to be female'. The maniac who preyed upon fears about the high cost of freedom attempted to help girls take the right road through this confusing sexual landscape. Unable to achieve the sitter's acceptance of the traditional gender system, the maniac's extreme coercion served as a warning to girls that the individual pursuit of desire was detrimental to the safety of domesticity."

descrita como un personaje responsable, estudioso, con un comportamiento más maduro que sus congéneres y presta mucha más atención a lo que sucede a su alrededor. Carol Clover fue la que acuñó el término (Clover, 1992) y afirmó que la mirada del espectador se establecía desde su perspectiva. Las características que presenta Laurie Strode se asemejan a aquellas que la cultura considera positivas para el desarrollo social, que están relacionadas con ciertas virtudes que los puritanos ensalzaban, con el objeto de obtener poder personal (Johnson, 1995). La *Final Girl* se relaciona, por tanto, con esta idea del virtuosismo más allá de lo puramente sexual para alcanzar el éxito y lograr sobrevivir a la competitividad de la sociedad estadounidense (Pérez Ochando, 2016).

La importancia de la *Final Girl* también recae en la representación de un nuevo tipo de mujer, que afronta los problemas, se defiende de las agresiones, y posee una actitud más independiente que el resto de sus congéneres y menos pasiva que en décadas anteriores. A diferencia de Carol Clover, Isabel Pinedo afirma que:

La mujer superviviente es codificada ambiguamente como 'femenina' a través de su función como objeto de agresión y como 'terror abyecto personificado', y como 'masculino' a través de su ejercicio de mirada controladora y su habilidad para usar la violencia. Además, el cine *slasher* rompe con las nociones binarias de género narrativa y estilísticamente. Desde el punto de vista narrativo, la mujer usa la violencia contra el hombre de manera efectiva; por lo que los hombres son simbólicamente castrados. Estilísticamente, las mujeres ejercen la mirada controladora; los hombres funcionan como objeto de agresión. Además, el cambio de punto de vista desde el asesino para mirar a la mujer que sobrevive en las tomas cinematográficas promueve la identificación con ambos géneros por parte de la audiencia³³⁶. (Pinedo, 1997: 84)

En conclusión, *Halloween* popularizó la figura de la *Final Girl* y, con ello, retrató a un tipo de mujer mucho más independiente, aunque más acorde a la moral puritana, en el sentido en que cumplía todo aquello que se requería de

³³⁶ Texto original: "The surviving female is coded ambiguously, as 'feminine' through her function as object of aggression and 'abject terror personified', and as 'masculine' through her exercise of the controlling gaze and ability to use the violence. Moreover, the slasher film breaks down binary notions of gender narratively and stylistically. Narratively, women use violence against men effectively; men are symbolically castrated. Stylistically, women exercise the controlling gaze; men function as objects of aggression. Furthermore, the shift in POV shots from the killer to the surviving female promotes cross-gender identification in the audience."

ella. En el resto de los casos, las víctimas femeninas representan también una mayor autonomía, aunque transgreden las prohibiciones sociales con respecto al ocio. Asimismo, es importante resaltar también la presencia de víctimas masculinas para enfatizar en el discurso de la incapacidad de convivencia del asesino en serie. Así, la primera víctima, alejada de la normalidad imperante en la película, sirve de prueba para ello.

5. 6. 3. 3. *Las autoridades*

Las figuras de autoridad que aparecen son de dos tipos: el *sheriff* Brackett y el doctor Samuel Loomis. Frente a la invisibilidad de la presencia parental, ambas pertenecen a la jurisdicción policial, que es la que se encarga de los delitos, y a la jurisdicción médico-psiquiátrica, que es la que se encarga de prevenir cualquier atentado contra la sociedad sana, así como mantener a cualquier individuo insano, potencialmente peligroso, alejado físicamente de la normalidad.

El *sheriff* Beckett tiene una presencia mayor que en los otros dos estudios de caso de la década, aunque la ineffectividad de las fuerzas de seguridad del estado será una idea persistente. El *sheriff* se presenta como un hombre tranquilo, que conoce a los habitantes del pueblo de Haddonfield, responsable de atender a los delitos que allí se cometen como el robo en una ferretería, al cual no le da ninguna importancia. Finalmente, será incapaz igualmente de salvar a Laurie Strode, ya que el único que se presenta eficaz es el doctor Samuel Loomis. Por ello, a lo largo de la película, vemos que es el doctor Loomis el que se encarga de organizar la búsqueda de Myers y el que demuestra una mayor seguridad y un mayor conocimiento del procedimiento a seguir.

Por su parte, el doctor Loomis es presentado como el único psiquiatra que conoce realmente a Michael Myers y el único con la capacidad para hablar sobre Michael Myers. En la primera conversación que tiene con el *sheriff* sobre Michael Myers en detalle, realiza la siguiente afirmación: “Conocí a ese niño de seis años con su cara pálida, sin emociones. Esos ojos oscuros, los ojos del demonio. Durante ocho años traté de comunicarme con él, y después otros

siete tratando de mantenerlo encerrado porque sabía que lo que había detrás de esos ojos era pura y simplemente maldad³³⁷”. Posteriormente, como el *sheriff* no consigue averiguar nada, vuelve a reafirmarse como la única persona capaz de capturarlo: “Le observé durante quince años, sentado en la habitación, mirando la pared, no viendo la pared, sino mirando más allá de ella. Mirando esta noche, inhumanamente paciente, esperando alarma silenciosa, secreta que le motivara. La muerte ha llegado a su pueblecito, *Sheriff*. Ahora puede ignorarlo o puede ayudarme a pararlo³³⁸”.

En este discurso, Samuel Loomis se presenta como único capaz de solucionar el problema, es decir, como el sujeto activo del discurso. Su conocimiento le otorga un poder que otros no poseen, debido al hecho de que “el doctor se convierte en un taumaturgo; la autoridad que él ha tomado prestada del orden, la moralidad, y la familia ahora parece derivar de sí mismo; es porque él es un doctor que es discursivizado para poseer estos poderes³³⁹” (Foucault, 1988: 275). Desde el punto de vista histórico, la figura del criminólogo empezaba a cobrar importancia en estos momentos, ya que se había creado en 1972 la Unidad de Ciencias del Comportamiento, cuyos agentes, tales como Howard Teten, empezaron a utilizar técnicas psicológicas y policiales para capturar a los asesinos en serie y violadores en serie, y consiguieron tener éxito con la captura de John Wayne Gacy y Ted Bundy (FBI, 2008b).

Por tanto, el doctor Samuel Loomis representa la aparición de dichos expertos, como Robert Ressler, que estudiaban a individuos clasificados dentro de la “psicología criminal y anormal. La gente que comete crímenes contra otra gente, crímenes que no tienen nada que ver con el dinero, son una especie

³³⁷ Versión original: “I met this six-year-old child with this blank pale emotionless face. The blackest eyes, the devil’s eyes. I spent eight years tried to reach him, and then, another seven trying to keep him locked up because I realized that what was living behind that boy’s eyes was purely and simply evil.”

³³⁸ Versión original: “I watched him for fifteen years, sitting in a room, staring at a wall, not seeing the wall, looking past the wall. Looking at this night, inhumanly patient, waiting for some secret silent alarm to trigger him off. Death has come to your little town, Sheriff. Now you can either ignore it, or you can help me to stop it.”

³³⁹ Texto original: “The doctor becomes a thaumaturge; the authority he has borrowed from order, morality, and the family now seems to derive from himself; it is because he is a doctor that he is believed to possess these powers.”

diferente de los criminales ordinarios cuya motivación es el beneficio³⁴⁰ (Ressler y Shachtman, 1992: 34). Tal consideración es el resultado del pensamiento puritano y capitalista, según el cual, el dinero es la herramienta para lograr el éxito y la felicidad y, aunque moralmente reprobable, la utilización de la violencia para tal fin puede ser comprensible. En el caso de Loomis, es observable que su fallo para salvaguardar la seguridad de la sociedad se debe a la negligencia institucional y estatal, que sitúan barreras y límites para que pueda impedir cualquier masacre. La autoridad de su figura queda reforzada por el hecho de que, tanto Laurie como Tommy advierten la presencia de la figura de Myers, pero nadie les cree. De hecho, hay una escena en la que Tommy afirma haber visto al hombre del saco, o *bogeyman* en inglés, pero Laurie no le cree, a pesar de haber visto a Myers observándola en varias ocasiones.

5. 6. 3. 4. *Oposición entre la monstruosidad y la normalidad*

Tras comentar los diferentes elementos que entran en el discurso fílmico de Michael Myers, vamos a analizar su relación entre ellos. En primer lugar, la normalidad se reafirma gracias a la aparición de la monstruosidad, lo que es un hecho que se produce desde el primer momento. La construcción de Michael Myers como otredad se produce con la primera escena, que sitúa la mirada del espectador en el personaje del asesino, el cual, en la toma subsiguiente descubre que el perpetrador del asesinato ha sido un niño (Wood, 1986). La falta de comprensión de la maldad del niño sitúa a Myers automáticamente en la posición de otredad, la cual no busca comprenderse, sino reafirmar la normalidad hegemónica (Bohlmann y Moreland, 2015). Es importante entender que Estados Unidos nació como una sociedad nueva, donde las clases o estamentos parecían no existir inicialmente. Con el paso del tiempo, las diferencias comenzaron a aparecer, pero el reconocimiento en el discurso de diferentes clases no tenía cabida, lo que requería de una clase dirigente que

³⁴⁰ Texto original: "Abnormal and criminal psychology. The people who commit crimes against other people, crimes that have nothing to do with money, are a different breed from the ordinary criminals whose motivation is profit."

impusiese un dominio a través de una sutil coerción. Por ello, siguiendo el concepto de hegemonía estadounidense que aporta Antonio Gramsci:

En Estados Unidos la racionalización del trabajo y la prohibición están indudablemente conectadas. Las indagaciones conducidas por los industrialistas en torno a las vidas privadas de los trabajadores y los servicios de inspección creados por algunas firmas para controlar la 'moralidad' de sus trabajadores son necesarias para los métodos de trabajo³⁴¹. (Hoare y Smith, 1999: 597)

En otras palabras, los ciudadanos deben comportarse acorde a la moral preestablecida y Michael Myers rompe los límites y restricciones morales, lo que facilita la consideración de Myers como monstruosidad. Sin embargo, la construcción de Myers como monstruosidad a lo largo del metraje se produce también, por un lado, por los propios asesinatos que comete y, por otro, por las afirmaciones que realiza el doctor Samuel Loomis en torno a su figura. Samuel Loomis se refiere a él con la palabra inglesa *it*, que es el pronombre personal referido a cosas o animales, en lugar de *him*, que es pronombre utilizado para él.

Según el relato de Samuel Loomis, además, la conversión de Myers en monstruosidad es debida también a la falta de interacción social y al aislamiento continuo al que se ve sometido (Rathgeb, 1991). La incapacidad médica-racional para encontrar solución a este problema es lo que lleva al doctor a situarlo fuera del discurso de la humanidad, como maldad en sí misma, y ello es lo que explica que, en los primeros minutos de metraje, cuando Myers escapa del centro psiquiátrico, afirma: "La maldad se ha ido"³⁴². Dicha consideración no cambia en ningún momento de la película, e incluso se ve reforzada por las alusiones a Myers que se hacen a lo largo del metraje, directa o indirectamente, e incluso, con la afirmación taxativa que Samuel Loomis le confiesa al *sheriff*: "Este no es un hombre"³⁴³.

Tal y como afirma Stuart Hall (1997), la psiquiatría permite a sus sujetos producir un discurso que sitúe a los individuos dentro de los límites de la locura,

³⁴¹ Texto original: "In America rationalisation of work and prohibition are undoubtedly connected. The enquiries conducted by the industrialists into the workers' private lives and the inspection services created by some firms to control the 'morality' of their workers are necessities of the new methods of work."

³⁴² Versión original: "The evil is gone."

³⁴³ Versión original: "This is not man."

lo que impedirá a estos insanos mentalmente salirse de este espacio. De esta manera, Michael Myers, como mentalmente insano y peligroso, al igual que el resto de “locos”:

Están operando dentro de los límites de la *episteme*, la *formación discursiva*, el *régimen de verdad*, de un particular periodo o cultura. [...] Este sujeto *del* discurso no puede estar fuera del discurso, porque debe estar *sujeto al* discurso. Debe rendirse a sus reglas, a sus convenciones, a su disposición de poder/conocimiento. [...] Figuras que personifican las particulares formas de conocimiento que el mismo discurso produce. Estos sujetos tienen los atributos que esperaríamos mientras son definidos por el discurso: el loco, la mujer histérica³⁴⁴. (Hall, 1997: 55-56)

Además de este discurso, hay un término que asocia rápidamente a Michael Myers con la monstruosidad: *Bogeyman* que, en español, se traduce por Hombre del Saco, y que responde, en cierta medida, a las tendencias fílmica de género de finales de los setenta (Cumbow, 2000). Hay varias conversaciones en torno a esta figura que lo sitúa como un ser monstruoso, fuera de los límites humanos. En primer lugar, la conversación de los niños con Tommy en el colegio, hacia el minuto 15, donde afirman que el Hombre del Saco llega en Halloween. Cuando termina uno de los niños corre hacia fuera, se tropieza con Myers, cuya presencia despierta un miedo tan atroz en el niño que sale huyendo. Más adelante, hacia el minuto 40, Laurie y Tommy tiene una conversación donde hablan de este monstruo también:

TOMMY: ¿Qué pasa con el hombre del saco?
LAURIE: No existe tal cosa.
TOMMY: Richie me dijo que vendría a por mí esta noche. [...]
LAURIE: La noche de Halloween es cuando la gente gasta bromas a otros. Es para hacerte creer. Creo que Richie estaba intentando asustarte.
TOMMY: ¡Vi al hombre del saco! ¡Lo vi afuera!
LAURIE: Pero no hay nadie fuera.
TOMMY: Lo estaba.

³⁴⁴ Texto original: “They are operating within the limits of the *episteme*, the *discursive formation*, the *regime of truth*, of a particular period or culture. [...] This subject of discourse cannot be outside discourse, because it must be *subjected to* discourse. It must submit to its rules, conventions, to its disposition of power/knowledge. [...] Figures who personify the particular forms of knowledge which the discourse produces. these subjects have the attributes we would expect as these are defined by the discourse: the madman, the hysterical woman.”

LAURIE: ¿Cómo era?

TOMMY: Como el Hombre del Saco³⁴⁵.

Además, al final de la película, existe otra conversación fundamental entre el doctor Samuel Loomis y Laurie para afirmar la monstruosidad de Myers en la escena final:

LAURIE: Era el Hombre del Saco.

DR. LOOMIS: De hecho, lo era³⁴⁶.

De hecho, si retrocedemos a la escena en que Loomis está con la enfermera, el doctor afirma que la única manera de mantenerle tranquilo era aplicándole torazina, que era un antipsicótico, vendido en los años cuarenta, que tuvo mucho debate por los efectos secundarios irreversibles que podía traer a los pacientes (Whitaker, 2002). Por tanto, a pesar de ser un producto que podía ser dañino para el ser humano, el doctor decide que es preferible tener sedado a Michael Myers para evitar las posibles consecuencias.

Así, la conexión de Michael Myers con el Hombre del Saco se traduce en la conexión con los miedos primigenios folklóricos de lo divino, lo demoníaco o lo terrenal (Gilmore, 2003). Debemos de tener en cuenta que, para la cultura puritana, lo demoníaco era una fuerza casi presente que podía afectar a sus vidas directamente. Así, esta idea, unida al sentimiento apocalíptico de finales de los setenta (Ingebretsen, 1998), servían para situar a Michael Myers como un monstruo irrefrenable y que despertaba un miedo inconsciente. De hecho, la propia fiesta de Halloween permite dicha conexión por su asociación con la muerte y los ritos ancestrales (Skal, 2002). Por tanto, el *Bogeyman* como monstruo primigenio sin rostro sirve para reflexionar sobre “miedos intergeneracionales: el vínculo entre ogros y padres, entre progenitores e hijos,

³⁴⁵ Versión original: “TOMMY: What about the Bogeyman?

LAURIE: There’s no such a thing.

TOMMY: Richie said he was coming after me tonight. [...]

LAURIE: Halloween Night it’s when people play tricks on each other. It’s all to make believe. I think Richie was trying to scare you.

TOMMY: I saw the Bogeyman. It saw it outside.

LAURIE: But there’s nobody outside.

TOMMY: There was.

L LAURIE: What did he look like?

TOMMY: The Bogeyman.

³⁴⁶ Versión original: “LAURIE: It was the Bogeyman.

DR. LOOMIS: As a matter of fact, it was.”

entre gobernantes y sujetos, y entre figuras de autoridad y subordinados³⁴⁷” (Warner, 2007: 48). Desde el punto de vista histórico, el giro al conservadurismo requería de monstruos cada vez más poderosos y alejados de los límites humanos (Phillips, 2005), ya que permite confrontar el discurso de racionalidad como una normalidad segura y, por tanto:

Michael Myers es la encarnación presente y acechadora, que proviene del miedo humano a que, si la verdad debe ser dicha, el *homo sapiens* ni controla ni entiende su mundo incluso. Es por lo que Michael Myers (y así *Halloween*) es temible. Myers es una máquina de matar despiadada y eficiente, pero exactamente qué necesidad o placer son consumados en el acto de matar, permanecen ocultos para nosotros³⁴⁸. (Muir, 2002b: 538)

Así, la monstruosidad se opone a la normalidad de manera diferente a los ejemplos anteriores, ya que, a pesar de que Michael Myers es humano, el discurso que otorga el doctor Loomis a su figura lo sitúa en una alteridad racional, casi en los límites de la fantasía. Su falta de clasificación dentro de la terminología médica, su situación como enfermo mental desde el principio, su soledad y su continuo silencio lo sitúan rápidamente como una monstruosidad que nunca podrá traspasar los límites.

5. 6. 3. 5. *Espacios de conflicto*

En esta ocasión, el espacio de conflicto se reduce al barrio residencial de Haddonfield, Illinois, lo que innova, en el sentido en que la inseguridad se acerca al territorio que la clase media había elegido para alejarse del peligro. En este caso, no encontramos ningún tipo de localización perteneciente a Michael Myers, sino que su llegada, como hombre blanco e insano, a una tranquila comunidad de vecinos, nos habla del miedo a la intrusión violenta en la privacidad de las pequeñas comunidades. El sueño americano se ha tornado, a finales de los setenta, en una pesadilla y la seguridad y

³⁴⁷ Texto original: “Intergenerational fears: and the link between ogres and fathers, between parents and children, between rulers and subjects, and between authority figures and subordinates.”

³⁴⁸ Texto original: “Michael Myers is the walking, stalking embodiment of mankind’s fear that, if truth be told, *homo sapiens* neither controls nor even understand his world. That’s why Michael Myers (and this *Halloween*) is scary. Myers is a ruthlessly efficient killing machine, but exactly what need or pleasure is consummated in the act of killing remains unknown to us.”

homogeneidad que prometía en los cincuenta la construcción de este tipo de barrios, se convierte ahora en el escenario de masacre y, por tanto, de ansiedades, tanto en el presente como en el pasado, relacionadas con lo oculto en un lugar aparentemente seguro que, no solo acoge a un peligro exterior, sino que esta misma amenaza nace en su interior (Murphy, 2009):

La normalidad de los miembros de esta comunidad, que habitan tranquilamente y sin ningún problema, se ve interrumpida por la llegada de un invasor violento. La invasión violenta del espacio, de la privacidad o del cuerpo mismo son ansiedades que se reflejan en *Halloween* (Dudehhoefter, 2014). Como podemos observar, existe claramente una conexión con la conquista estadounidense, aunque los americanos blancos-colonos serían ahora los indios nativos que tendrían que afrontar una invasión de un elemento extraño, que posee armas y herramientas que se superan la imaginación de esta comunidad, y que resulta un problema al desvelar una incapacidad de afrontarse. De esta manera, al igual que “los puritanos justificaron su violencia contra los nativos americanos como una cruzada moral contra el salvajismo diabólico³⁴⁹” (Cawelti, 2004: 214), sin tener en cuenta a los habitantes iniciales, Michael Myers aparece como la encarnación de una amenaza desconocida, que acaba con sus vidas sin explicación aparente.

En conclusión, la aparente tranquilidad de un barrio residencial sirve como espacio de conflicto entre la monstruosidad y la normalidad. Al igual que sucedió con la estabilidad ficticia de los cincuenta, Haddonfield esconde un terrible secreto en su interior que sus vecinos deciden ocultar. La invasión de Michael en un espacio ajeno sirve para conectar con el pasado de la conquista, así como con la violencia creciente de finales de los setenta en Estados Unidos.

5. 6. 4. Conclusiones

Halloween supone un punto de inflexión en el discurso del asesino en serie en el género de terror, ya que, a diferencia de los títulos anteriores,

³⁴⁹ Texto original: “The puritans justified their violence against Native Americans as a moral crusade against diabolical savagery.”

acerca a este monstruo al terreno de lo fantástico y lo sobrenatural. De hecho, su popularidad sirvió para que, tras *Friday the 13th*, naciese un subgénero conocido como *slasher*, que reproducía el modelo que esta película asentó. Desde el punto de vista histórico, Michael Myers encarna al miedo a este tipo de criminal que trasciende su individualidad y se convierte en una leyenda urbana y un concepto.

Desde el punto de vista cinematográfico, fue una película que popularizó la apariencia del asesino en serie, la imaginación y la espectacularidad en las muertes y la posición subjetiva de la cámara desde el punto de vista del asesino en serie, resultado de la tradición del *giallo*. De hecho, *Halloween* se encuadra dentro de este cambio que estaba experimentando el cine estadounidense, que estaba dejando atrás los preceptos del Nuevo Hollywood, para dar paso a los *blockbusters* y las historias *high concept*.

Por último, es importante remarcar el salto cualitativo que da el relato en torno al asesino en serie, ya que se convierte en un ser quasi-sobrenatural que se aleja de cualquier tipo de atisbo de humanidad. Dicha transformación está muy ligada a la concepción del asesino en serie como una leyenda urbana. Asimismo, la presencia del doctor Loomis y sus afirmaciones en torno a la figura de Michael Myers, en tanto que monstruo maligno es fundamental para la construcción de dicho discurso.

5. 7. *Dressed To Kill* (1980)

5. 7. 1. *Ficha de la película*

Producción:	Filmways Pictures, Cinema 77 Films
Productor:	George Litto, Samuel Z. Arkoff, Fred C. Caruso
Distribución:	Filmways Pictures
Dirección:	Brian De Palma
Guión:	Brian De Palma (versión de <i>Psycho</i>)
Música:	Pino Donaggio
Director de fotografía:	Ralf D. Bode
Fecha de estreno en EEUU:	25 de julio de 1980
Reparto principal:	Michael Cane (Dr. Robert Elliott), Angie Dickinson (Kate Miller), Nancy Allen (Liz Blake), Keith Gordon (Peter Miller), Dennis Franz (Det. Marino), David Marino (Dr. Levy)

5. 7. 2. *Contextualización*

5. 7. 2. 1. *Introducción*

Dressed to Kill fue una película dirigida por Brian De Palma y realizada en el año 1980. Las razones para incluir este estudio de caso en nuestra investigación son las siguientes. En primer lugar, esta película fue realizada como una versión de *Psycho* que pretendía actualizar la historia original al contexto estadounidense de finales de la década de los setenta. De esta manera, el propio asesino en serie presenta una evolución con respecto a Norman Bates, ya que el problema de identidad de género comenzaba a visibilizarse en ciertos programas de televisión y aquí se focaliza como un conflicto que puede desembocar en consecuencias terribles. Asimismo, la actualización de este problema demuestra como el tipo de transgresión que presenta esta película, diferente a la de Norman Bates, responde al propio contexto histórico y cultural.

En segundo lugar, se trata de otro ejemplo de películas que fueron realizadas por directores no especializados en el género, pero que lo utilizaron

para experimentar. Así, como Brian De Palma con este estudio de caso, encontramos a Kubrick con *The Shinning* (1980).

Por último, es fundamental su inclusión en esta investigación por la significación que tuvo dentro de su propio contexto, debido a las manifestaciones en las puertas de varios cines de San Francisco, Boston y Los Ángeles, así como la denuncia de la asociación Women Against Pornography por considerar que emitía un discurso sexista (Kendrick, 2000). Tal y como afirma su director, se rodeó de gran controversia:

Porque tuvo mucho éxito. La reacción de las ligas feministas fue violentísima. Sus miembros ponían piquetes delante de los cines para animar a las espectadoras que boicoteasen la película. Su caballo de batalla era la violencia en contra de las mujeres... la cosa tomó un giro claramente político; tuve que pelear con la comisión de censura y con su director, Richard Heffner. Accedí a cortar algunas escenas, pero la versión que se ha visto en Europa es la del montaje original. (Blumenfeld y Vachaud, 2003: 182)

5. 7. 2. 2. Contexto cinematográfico

Brian de Palma nació en 1940 en Newark (Nueva Jersey) y fue hijo de padres divorciados. La infidelidad de su padre influyó enormemente en él, como se puede observar en la aventura que tiene Kate Miller en *Dressed to Kill*, por la obsesión de su madre y la misión autoimpuesta de ayudarla de ayudarla (Blumenfeld y Vachaud, 2003: 29). Sus estudios superiores sufrieron un revés, cuando decidió cambiar física por cinematografía en el Sarah Lawrence College en Nueva York, lo que le permitió acercarse a la historia del medio y conocer la obra de directores que acabarían influyendo enormemente en su producción como es el caso de Alfred Hitchcock, Michael Powell, Luchino Visconti, Tony Richardson, Jean-Luc Godard, etc.

Desde este momento, comenzó su carrera cinematográfica, gracias a la grabación de varios cortos como *Greetings* (*Saludos*, 1962). Posteriormente, consiguió rodar su primer largometraje *The Wedding Party*, que no se estrenaría hasta 1969. Tras su ópera prima, rodó obras tan conocidas como *Sisters* (*Hermanas*, 1973), *Phantom of the Paradise* (*El fantasma del paraíso*,

1974), *Carrie* (1976), *The Fury* (*La furia*, 1978), y *Home Movies* (*Una familia de locos*, 1979).

Desde el punto de vista cinematográfico, Brian De Palma perteneció a la generación de los mimados de Hollywood, o *Movie Brats*, que se caracterizaba por un rechazo a las viejas estructuras de Hollywood y, en general, odiaban el ambiente superficial de Hollywood. Entre sus componentes, se encontraban George Lucas, Steven Spielberg, Francis Ford Coppola, John Milius y Martin Scorsese (Pye y Myles, 1979). De hecho, “fueron la primera generación de cineastas estadounidenses que habían ido a escuelas de cine, donde se expusieron a ideas sobre cómo el cine de Hollywood se relacionaba con la cultura estadounidense en toda su extensión³⁵⁰” (Benshoff y Griffin, 2009: 195). De esta manera, la propia *Dressed to Kill* dio voz a la transexualidad y sus propias problemáticas.

Como ya se ha apuntado previamente, *Dressed to Kill* es una película que toma como referencia *Psycho* y actualiza su argumento. A pesar de seguir una estructura similar y poseer ciertas características en común como el protagonismo de mujeres transgresoras que provocan el deseo en un individuo que oculta su verdadera naturaleza tras un disfraz de amabilidad, el asesinato de la protagonista en un espacio cerrado o la explicación del monstruo por un psiquiatra (Dumas, 2011).

Sin embargo, en la versión de Brian De Palma encontramos bastantes diferencias adaptadas al momento en que se realiza. En primer lugar, la protagonista se encuentra en un conflicto por su insatisfacción sexual en su matrimonio, lo que es satisfecho mediante un encuentro casual con un desconocido. De esta manera, la importancia del sexo como liberación es una preocupación del director, debido a su interés por “los estados extremos de la experiencia -el éxtasis sexual y también la peor violencia infringida sobre el cuerpo humano que se pueda imaginar³⁵¹” (Greven, 2013: 216). De hecho, el personaje de Liz Blake representa a la *Final Girl* de las películas *slasher*, pero

³⁵⁰ Texto original: “They were the first generation of American filmmakers who had gone to film school, where they were exposed to ideas about how Hollywood film related to American culture-at-large.”

³⁵¹ Texto original: “Extreme states of experience -sexual ecstasy and also the worst violence inflicted on the vulnerable human body imaginable.”

transgrede los límites sexuales, al demostrarse como una mujer activa sexualmente.

Desde el punto de vista histórico, esta película se debe situar dentro del movimiento postmoderno, en el sentido en que las autoridades discursivas creadoras de conocimiento, como es el caso del psicólogo, se cuestionan y, tal y como afirma Jean François Lyotard, “en la sociedad y la cultura contemporánea -sociedad postindustrial, cultura postmoderna- la cuestión de legitimación de conocimiento es formulada en términos diferentes. La gran narrativa ha perdido su credibilidad³⁵²” (Lyotard, 1984: 37) y así lo demuestra De Palma, al convertir a Robert Elliott en una amenaza para una sociedad que está intentando curar mentalmente.

Así, se produce una mutación en el miedo y la inseguridad del ciudadano que se debe enfrentar a una ciudad peligrosa y a unas autoridades que, no solo demuestran una ineffectividad, sino que además ellas mismas pueden ser responsables de la peligrosidad que presenta un asesino en serie.

5. 7. 2. 3. Sinopsis de la película

Dressed to Kill comienza con un sueño de Kate Miller (Angie Dickinson), en el que se masturba y, posteriormente, es violada por un desconocido. A continuación, vemos a esta misma mujer haciendo el amor con su marido. Tras intentar convencer de ir al museo a su hijo, quien se niega, acude a ver a su psicólogo, el doctor Elliott (Michael Cane), con quien habla de sus experiencias, e incluso, le propone relaciones sexuales, las cuales son rechazadas. Cuando Kate está en el museo, observando un cuadro y tomando notas de sus tareas diarias, un desconocido se acerca a ella y la coge un guante. Finalmente, se marcha con él en un taxi y tienen una aventura. Cuando se despierta, y antes de marcharse del lugar, descubre que este desconocido ha contraído una enfermedad venérea. En el ascensor, se da cuenta que ha olvidado su anillo y decide volver para recuperarlo. Cuando va a salir, aparece una mujer de pelo largo, gafas negras y chaqueta de cuero, que acuchilla a Kate hasta la muerte.

³⁵² Texto original: “In contemporary society and culture -postindustrial society, postmodern culture- the question of the legitimization of knowledge is formulated in different terms. The grand narrative has lost its credibility.”

La película experimenta un giro de protagonista y se centra en la testigo que ha presenciado el asesinato, Liz Blake (Nancy Allen).

Tras esta escena, la cámara se sitúa en el despacho del doctor Elliott, quien recibe una llamada muy sospechosa de un paciente suyo, Bobbi, quien le dice que va a cambiar de psiquiatra y que quiere operarse, además de hacer referencias al asesinato. También recibe una llamada de la policía, que le pide que vaya a comisaría. Este policía, el detective Marino (Dennis Franz), interroga a Liz Blake y al doctor. Allí está también Peter (Keith Gordon), el hijo de Kate Miller, que muestra una actitud muy activa para averiguar qué le ha sucedido a su madre. Tanto en el interrogatorio de Liz Blake como en el del doctor Elliott, el policía muestra una actitud altiva y arrogante. En el segundo caso, el doctor Elliott se muestra reacio a revelar información sobre sus pacientes, ya que es concerniente a la privacidad de datos. A partir de este momento, tanto Liz, quien es sospechosa de culpabilidad, como Peter, deciden investigar sobre lo sucedido. Cuando Liz está intentando averiguar lo que sucede, es seguida por Bobbi, quien está a punto de asesinarla en un metro, pero Peter lo evita. Peter y Liz sospechan de una paciente del doctor, por lo que Liz decide pedir ayuda al policía, quien, a su vez, consigue que sea ella quien se adentre en el despacho a por la agenda. Mientras tanto, el doctor Elliott ha ido a ver al doctor Levy (David Marino) por el asunto de Bobbi, pero no consiguen llegar a ninguna conclusión.

Tras esta cena, Liz consigue entrar en el despacho, fingiendo que va en calidad de paciente. Ella le intenta seducir y se queda en ropa interior, ante lo que él responde con negativas. Mientras que él está distraído, ella aprovecha para buscar la agenda. Paul, que está observando todo desde fuera, se da cuenta de que Bobbi ha aparecido, aunque le deja inconsciente. Finalmente, descubrimos que Bobbi es el doctor, quien llora amargamente. Posteriormente, el doctor Levy explica que Bobbi y el doctor Elliott son dos sexos en un mismo cuerpo y que, cuando el doctor Elliott se sentía atraído por una mujer, Bobbi la mataba. Finalmente, podemos observar dos escenas relacionadas en donde, en la primera, aparecen Liz y Peter comiendo. Liz decide marcharse a dormir a casa de Peter y, cuando está allí, sueña con que Bobbi consigue escapar del centro donde está ingresado y perseguirla hasta su casa. El último plano nos

muestra a Liz asustada y nerviosa en la cama, mientras que Peter intenta calmarla.

5. 7. 2. 4. *Estilo cinematográfico*

Dressed to Kill es un relato que se caracteriza por poseer un naturalismo que descansa sobre localizaciones exteriores. Es destacable la utilización de espacios conocidos para el espectador como la escena del museo que nos sitúa rápidamente en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA), que es una localización rápidamente reconocible. Aparte de las localizaciones, *Dressed to Kill* es una película que “no pretende demostrar nada, solo jugar con el lenguaje genérico y sus posibilidades, evidenciando así su carácter convencional y su fragilidad interna” (Losilla, 1993: 173). Es importante este hecho porque, tanto en la primera escena como en la última, el director pretende engañar al espectador sobre la realidad, es decir, la violación de Kate en la primera escena o el asesinato de Liz no sucederían realmente, sino que son parte del mundo onírico de las dos protagonistas.

El conocimiento que Brian De Palma tenía sobre la historia del cine le permitió poner en práctica y experimentar con aquellas técnicas que había estudiado, de manera que la película “adopta en principio una apariencia explosivamente clasicista o, mejor dicho, manierista –exuberante utilización del color y de la iluminación, sinuosos movimientos de cámara, montaje al borde del virtuosismo, etc.-, para luego trasladarse raudamente al terreno del comentario sexual” (Losilla, 1993: 172). La influencia estilística del *giallo* se pone de manifiesto en el contraste de colores que rodea al asesinato de Kate, que conecta automáticamente con *Il Gatto A Nove Code* (*El gato de las nueve colas*, Dario Argento, 1971) (Paul, 2005).

Desde el punto de vista cinematográfico, encontramos un montaje que acelera el ritmo de primeros planos, planos detalles y el *travelling* en el asesinato de Kate Miller. El juego de espejos y la situación de la cámara sitúan al espectador como un *voyeur* pasivo, que se ve obligado a observar, sin poder hacer nada. De esta manera, Brian de Palma se deja influir por el *giallo* en el sentido en que, esta película:

Reta la ontología misma del cine en sí mismo a través del desafío a los espectadores de cuestionar sus propios placeres a la hora de ver estas películas, y así cuestiona los mismos placeres del cine. El cine de *shock* nos choca por una razón. Debemos deconstruir estas secuencias chocantes e imágenes por su composición técnica o su uso de efectos especiales, pero hacemos esto específicamente porque la verosimilitud ha sido quebrada³⁵³. (Koven, 2006: 156-157)

El conocimiento del lenguaje cinematográfico que Brian de Palma demuestra en esta película se puede observar en la siguiente afirmación del cineasta sobre la película: “Elaboré muchos los *storyboards*, recurrí a una pantalla dividida, a fundidos, a fundidos encadenados dentro de las pantallas divididas, que es algo que resulta bastante complicado. [...] La película es como un tapiz visual fabricado de forma muy minuciosa” (Blumenfeld y Vachaud, 2003: 192). En cuanto a la iluminación, observamos que en la película predomina la luz natural, con unas tonalidades bastante brillantes, lo que huye de los ambientes oscuros. Contrasta esta iluminación con la que utiliza para los asesinatos o el intento de asesinato de Liz, el cual se caracteriza por el claroscuro, es decir, el juego de luces y sombras que se refleja sobre los personajes y el escenario.

Por último, la música se caracteriza por ser una melodía que recuerda al melodrama, que aparece, a modo de *leitmotiv*³⁵⁴, en los títulos de créditos y en ciertas escenas de Kate. Frente a esta melodía, los sonidos que aparecen en su asesinato se caracterizan por tonos disonantes y opuestos, que buscan alterar al espectador. Esta misma música aparece en la parte final de la película, cuando vemos al doctor Elliott asesinando a la enfermera, en su deseo por enfatizar en la doble personalidad del doctor.

5. 7. 2. 5. Recepción

Dressed to Kill fue una producción de unos seis millones y medio de dólares, la cual consiguió recaudar hasta 31 millones de dólares. Como Brian

³⁵³ Texto original: “Challenges the very ontology of cinema itself by challenging the individual spectators to question their own pleasures in watching these films, and thereby questioning the very pleasures of cinema. ‘Shock’ cinema shocks us for a reason. We may deconstruct these shocking sequences and images for their technical composition or their use of special effects, but we do this specifically because the film’s verisimilitude has been ruptured.”

³⁵⁴ El *leitmotiv* es una melodía que se asocia a un personaje o a un concepto y que aparece siempre en relación con el mismo.

de Palma era un director reputado, la crítica decidió hacer algún apunte, como es el caso de Robert Ebert, quien alabó su trabajo:

Dressed to Kill es un ejercicio de estilo, no de narrativa; parecería y se sentiría más como un *thriller* que como una búsqueda de sentido. Su argumento tiene momentos de ridícula inverosimilitud, difícil en algún momento del final que nos engaña con el viejo truco '¡solo fue un sueño!' Pero De Palma se divierte mucho con la fórmula del *thriller* que le perdonamos y seguimos. Y hay verdaderos aspectos buenos en las actuaciones³⁵⁵. (Ebert, 1980: electrónica)

Vincent Canby fue otro de los críticos que alabó el trabajo de De Palma:

La película, que se estrena hoy en los Beekman y otros cines, es una película de terror psicológico, ingeniosa y romántica, y es casi tan gratificante como un análisis exitoso.

Dressed to Kill es, apropiadamente, sobre la doble personalidad, un travesti futuro que va pisando fuerte sobre Manhattan con tacones altos, una peluca rubia, gafas oscuras, y un chubasquero negro, llevando una cuchilla lisa lista para rebanar a cualquier mujer que excite al hombre que lleva dentro³⁵⁶. (Canby, 1980: electrónica)

Esta película consiguió ganar el premio a la mejor actriz (Angie Dickinson) en los premios de la Academia de Ciencia Ficción, Fantasía y Terror de Estados Unidos en 1981 y fue nominada por mejor actriz revelación (Nancy Allen) en los Globos de Oro en el mismo año. Así, *Dressed to Kill* ha sido una película que se ha convertido en un referente cultural, a la cual aluden algunas películas como *Pulp Fiction*.

5. 7. 3. Análisis de la película

5. 7. 3. 1. El monstruo

En esta ocasión, el asesino en serie está encarnado por el sofisticado y educado psicólogo Robert Elliott, que sufre de doble personalidad. Michael Cane interpreta a este asesino en serie con doble personalidad, cuyo cuerpo

³⁵⁵ Texto original: "*Dressed to Kill* is an exercise in style, not narrative; it would rather look and feel like a thriller than make sense. Its plot has moments of ludicrous implausibility, it nearly bogs down at one point near the end and it cheats on us with the old 'it was only a dream!' gimmick. But De Palma has so much fun with the convention of the thriller that we forgive him and go along. And there are really nice touches in the performances."

³⁵⁶ Texto original: "*Dressed to Kill*, appropriately, about a split personality, a furious transvestite who goes clomping around Manhattan in large high heels, a blonde wig, dark glasses and a black raincoat, carrying a straight razor ready to slash any woman who arouses the man in him."

está dividido entre el doctor Robert Elliott y Bobbi. El primero de ellos, Robert Elliott, es un psiquiatra atractivo, amable, buen profesional, racional y muy tranquilo. Por su parte, Bobbi representa una personalidad que tiene un conflicto con el cuerpo masculino, por lo que quiere someterse a una operación de cambio de sexo para solventar dicho problema. Bobbi siempre aparece vestido de mujer, con una peluca rubia, gafas negras, chaqueta de piel y una navaja como arma. La cuestión es que, al convivir dos personalidades tan marcadamente diferentes, el enfrentamiento se tornará en conflictos cada vez más violentos. De esta manera, cada vez que el doctor Elliott siente una atracción mayor por alguna mujer, Bobbi decide eliminarla para acabar con la atracción sexual del doctor.

Así, la locura sirve para convertir a Bobbi automáticamente en otredad, ya que “el cine ha tendido a difundir e implantar algunas creencias erróneas sobre la enfermedad mental, como por ejemplo asociarla con la violencia y el crimen, fomentando en la sociedad el rechazo a las personas con trastornos mentales” (Vera Poseck, 2006: 348). Aunque, es cierto que el doctor Elliott es el responsable de las muertes, la locura elimina la duda de entender cómo alguien es capaz de realizar esos hechos desde el ámbito de la racionalidad. Es importante apuntar al hecho de que, tal y como apunta Barbara Creed, *Dressed to Kill* forma parte de:

Un grupo de películas de terror (*Psycho*, 1960, *Homicidal*, 1961, *A Reflection of Fear*, 1973) en que la monstruosidad es vista como monstruo precisamente porque ella o él no tienen una identidad de género clara. [...] El problema con *Dressed to Kill*, y otras películas sobre el monstruo sexual ambiguo, es que, en lugar de presentar una crítica hacia el miedo de la cultura a las transformaciones de los roles tradicionales, equiparan asimismo travestismo y transexualidad con monstruosidad³⁵⁷. (Creed, 1996: 119-120).

Desde una perspectiva histórica, la lucha por la igualdad de derechos entre todos los individuos venía desde la postguerra, lo que había despertado una reacción violenta en aquellos que consideraban a los transexuales como

³⁵⁷ Texto original: “A group of horror films (*Psycho*, 1960, *Homicidal*, 1961, *A Reflection of Fear*, 1973) in which the monster is seen as monstrous precisely because she or he does not have a clear gender identity. [...] The problem with *Dressed to Kill*, and other films about the sexually ambiguous monster, is that, while they might present a critique of a culture fearful of changes in traditional sex roles, they also equate cross-dressing and transsexuality with monstrousness.”

una aberración. El giro hacia la derecha que estaba experimentando parte de la población, tuvo su expresión en la creación de la *Moral Majority* en 1979, la cual se opuso férreamente a la igualdad de derechos de aquellos que no respondían a la norma sexual, de género y de identidad (Micklethwait y Wooldridge 2006). El incremento en apoyos se debió a que la sociedad estadounidense de los ochenta se vio envuelta en la interpretación conspirativa de problemas como el terrorismo, el asesinato en serie o los crímenes de odio (Jenkins, 2006). El filme muestra también la creciente visibilidad de las personas transgénero en la televisión como muestra la escena en que, tanto el doctor Elliott como Liz están viendo el *show* de Phil Donahue, hacia el minuto 58, donde el presentador entrevista a una de estas personas. A diferencia de otro tipo de programas, los *talk shows*:

Comenzaron a explorar cada imaginable permutación del sexo, el género, y la sexualidad en un esfuerzo por levantar los índices de audiencia. El público general confrontó por primera vez con imitadores femeninos y lesbianas transexuales femeninos, y, tal vez, lo más perturbador para algunos, gays y lesbianas normales que hablaban sobre su estilo de vida³⁵⁸. (Tharp, 1991: 108)

En este sentido, Brian utiliza estos miedos para crear un asesino en serie con doble personalidad. El hecho además de que el Dr. Robert Elliott sea un psicólogo aumenta la complejidad de la monstruosidad, que va en relación con el propio contexto histórico. En primer lugar, la violencia creciente de la que estaba siendo testigo Estados Unidos explica la sensación de inseguridad general. Por otra parte, la aparición de criminales como Ted Bundy o John Wayne Gacy demostraba que el asesino en serie podía aparecer en cualquier estrato de la sociedad. La elección del doctor Elliott como un psicólogo influye el hecho de que ataque a mujeres liberales (Kate y Liz en la película), ya que, dentro de la propia evolución criminológica en la vida real, durante los setenta y ochenta, “comienza a concentrarse en la representación gráfica de la violencia masculina hacia la mujer [...], y el gran número de narrativas, presentando asesinatos sádicos sexuales de mujeres jóvenes, lo que indica una

³⁵⁸ Texto original: “Began exploring every imaginable permutation of sex, gender, and sexuality in the effort to boost rating. The general public was confronted for the first time with female impersonators and male to female transsexual lesbians, and, perhaps the most disturbing to some, ordinary gays and lesbians who were open about their lifestyles.”

preocupación con el poder masculino y la impotencia femenina³⁵⁹ (Murley, 2008: 68).

Por último, el monstruo sirve de cuestionamiento del orden del discurso y de su naturaleza, en tanto que, cuando hablamos de psiquiatría y la psicología, nos referimos a un tipo de poder que “no solo significa la yuxtaposición, la coexistencia, o la interacción de elementos heterogéneos (instituciones, técnicas, grupos sociales, organizaciones perceptuales, relaciones entre varios discursos), sino también la relación que está establecida entre ellos –en una forma bien determinada- por la práctica discursiva³⁶⁰” (Foucault, 1972: 72). En este sentido, es esencial comprender la propia irracionalidad de la existencia del psicólogo, que se resume en un loco que juzga la locura del resto de individuos. De esta manera, la normalidad del discurso científico se ve penetrada por el monstruo, quien consigue escabullirse sin ser detectado para atentar contra la normalidad. En otras palabras:

Se trata de un médico dedicado a ‘labores’ absolutamente opuestas a la ética de su profesión y, como consecuencia, de un representante prominente de la sociedad establecida que se revuelve contra sus propios ‘subordinados’ -una paciente, su hijo adolescente, y una prostituta-, todo ello aderezado con la más reciente configuración del monstruo invencible, al estilo de *Elm Street* y *Halloween*, tal como reflejan las cualidades obsesivas del sueño final. (Losilla, 1993: 174)

En resumen, *Dressed to Kill* es una película que sitúa al monstruo en la figura del doctor Elliott, un psicólogo que, con su propia existencia, ya que encarna la normalidad del momento, hace tambalear los cimientos de dicha normalidad. La doble personalidad que posee viene acompañada, al mismo tiempo, de problemas de identidad sexual, lo que dificulta la posibilidad de normalidad del propio individuo. Como vemos, la idea de que el ser humano puede ser un monstruo da un paso más allá en el hecho de que la monstruosidad se encuentra dentro de la normalidad de un individuo.

³⁵⁹ Texto original: “Begins to concentrate the graphic performance of male violence against women during this period and the large number of narrative presenting sexually sadistic murders of young women bespeaks a preoccupation with male power and female powerlessness.”

³⁶⁰ Texto original: “One does not only mean the juxtaposition, coexistence, or interaction of heterogeneous elements (institutions, techniques, social groups, perceptual organizations, relation between various discourses), but also the relation that is established between them – and in a well-determined form- by discursive practice.”

5. 7. 3. 2. *Las víctimas*

Dressed to Kill centra la encarnación de la normalidad en muy pocos personajes. El primero de ellos es Kate Miller, quien resultará ser la primera víctima del doctor Elliott. Liz Blake toma el relevo del protagonismo cuando la primera es asesinada y será la segunda víctima potencial de este asesino en serie. La siguiente víctima es una enfermera del hospital, que aparece momentáneamente, pero que recoge ciertas características que han sido vistas en las dos primeras. Por otro lado, también analizaremos la figura de Peter, el hijo de Kate Miller, que representaría el investigador *amateur*, decidido a averiguar lo que ha sucedido con su madre.

Kate Miller representa a una mujer atractiva, de clase media, que está descontenta con su matrimonio a causa de la insatisfacción sexual y la monotonía. Ambas causas son las razones por las cuales Kate decide tener un encuentro sexual con un desconocido con el que coincide en el museo. Su aburrimiento también le lleva a ofrecerse al doctor Elliott sexualmente, que él rechaza rotundamente. Desde el punto de vista histórico, nos encontramos con una mujer que, a pesar de estar casada, demuestra unas necesidades que van más allá de la seguridad del matrimonio. Desde los sesenta, el divorcio había aumentado y empezaban a existir la cohabitación sin casarse, el sexo extramarital, etc. (Goldthorpe, 1987).

Por su parte, la normalidad de Kate se rompe, no solo con ese encuentro casual con un desconocido, sino también con el descubrimiento de que el hombre con el que ha mantenido relaciones sexuales, ha contraído una enfermedad venérea. La mayor presencia de desnudos, la aparición del porno, la incipiente aparición de los *talk shows* había facilitado el conocimiento de diferentes prácticas sexuales, por lo que la enfermedad venérea se presenta aquí como la consecuencia negativa de contraer relaciones con un amante. La violenta muerte de Kate en un ascensor, con una navaja, da paso a la siguiente protagonista, Liz Blake. Ambas comparten ciertas ideas:

Dressed to Kill juega intrínsecamente con los dobles y con las habilidades de la identidad sexual. La primera mujer transgresora

(Angie Dickinson) encuentra su reflejo, incluso cuando ella muere, en la segunda (Nancy Allen), a través del estiramiento de la mano en la entrada del elevador³⁶¹. (Wood, 1986: 146)

Así, Brian de Palma decide que la historia, al igual que sucedía con *Psycho*, experimente un giro para continuar en la figura de Liz Blake. Este personaje es una prostituta que se encuentra por casualidad con el asesinato. A partir de ese momento, deberá buscar la manera de no ser acusada de asesinato. Es descrita como una mujer sexi, joven, rubia (al igual que Kate), dulce, atrevida sexualmente, y que utiliza su atractivo y su experiencia para conseguir lo que necesita. En este sentido, la película muestra una escena muy clarificadora, que es cuando Liz acude al despacho del doctor Elliott para averiguar quién es el paciente que puede ser el culpable del asesinato.

El tipo de mujer que nos muestra de Brian de Palma era un tipo de mujer liberada, que piensa en su deseo más allá del matrimonio como meta única en la vida. El feminismo había calado en la sociedad y se habían conseguido algunos logros que, finalmente, quedarían en papel mojado como el *Equal Rights Amendment*. Por tanto, “el momento del movimiento feminista, que estaba en su culmen durante los setenta, y tuvo como resultado grandes victorias para la igualdad de la mujer, de repente languideció cuando la década finalizó³⁶²” (Stewart, 1999: 35). Con ello, es importante recordar el giro hacia el conservadurismo que experimentó Estados Unidos a finales de los setenta. Así, al igual que Hitchcock, Brian de Palma se centra en “la ansiedad del hombre heterosexual enfrentada a la posibilidad de una sexualidad femenina autónoma que no pueda controlar y organizar³⁶³” (Waller, 1987: 82).

Dentro de los personajes que personifican dicha normalidad, también se encuentra Peter, el hijo de Kate, quien decide averiguar por su cuenta lo que ha sucedido con su madre, encarnando al investigador *amateur*. Se trata de un adolescente inteligente que está centrado, inicialmente, en su proyecto de

³⁶¹ Texto original: “*Dressed to Kill* plays intricately throughout on doubles and on ambiguities of sexual identity. The first female transgressor (Angie Dickinson) finds her reflection, even as she dies, in the second (Nancy Allen), as they stretch out hand to each other across the entrance to the elevator.”

³⁶² Texto original: “The momentum of the women’s movement, which had built to such a strong peak during the ‘70s and had resulted in great strides for women’s equality, suddenly languished as the decade ended.”

³⁶³ Texto original: “The anxiety of the heterosexual male confronted by the possibility of an autonomous female sexuality he cannot control and organize.”

ciencias y que demuestra mayor capacidad resolutive y mayor iniciativa. De hecho, su papel fundamental en el descubrimiento del asesino representa, por un lado, la desconfianza de los ciudadanos ante las autoridades y, por otro, la influencia del *giallo* en el género de terror estadounidense (Koven, 2006). Asimismo, también se configura como la representación de algunos de los ideales muy valorados en Estados Unidos, ya que representa la idea del hombre “hecho a sí mismo”, cuyo individualismo le permite conseguir lo que por otras vías se le impide (Leeming y Page, 1999).

Como conclusión, simplemente apuntar a que, en la última escena, cuando Peter y Liz están comiendo y hablando de lo que ha sucedido con Bobbi, observamos la cara horrorizada de una señora que está comiendo con sus amigas y que es la perfecta representación de ese miedo al cambio que se estaba dando en buena parte de la sociedad.

5. 7. 3. 3. *Las autoridades*

Por su parte, los individuos que velan por la seguridad de la sociedad son el detective Marino y el doctor Levy. El estado y el mantenimiento del orden aparecen a través del policía y el psiquiatra, cuyas funciones tienen como objetivo lograr una sociedad disciplinada y mantener el orden de la misma. En el caso de *Dressed to Kill*, la figura del segundo es fundamental ya que:

La introducción de lo ‘biográfico’ es importante en la historia de la penalidad. Porque ahí una causalidad psicológica va a confundir los efectos, al duplicar la asignación jurídica de responsabilidad. [...] A medida que la biografía del criminal duplica en la práctica penal el análisis de las circunstancias cuando se trata de estimar el crimen, vemos cómo el discurso penal y el discurso psiquiátrico entremezclan sus fronteras, y ahí, en su punto de unión, se forma esa noción del individuo ‘peligroso’ que permite establecer un sistema de causalidad a la escala de una biografía entera y dictar un veredicto de castigo-corrección. (Foucault, 2002: 152)

El detective Marino representa el brazo armado del gobierno, el cual viste con un estilo muy similar a la moda disco de la década de los setenta, es decir, pantalones de campana, camisa con una apertura en pico abierto, collar de oro y chaqueta de piel. Su actitud es bastante insolente y prepotente y, por ello, no duda en utilizar cualquier tipo de truco para conseguir la información

que necesita. Se puede observar, además, como su comportamiento con respecto a los homicidios es de absoluto pasotismo. La masculinidad que el detective Marino desprende se explica en un contexto fílmico donde los hombres presentan una masculinidad que reafirma la violencia, la fuerza y la imposición sobre otros elementos de la sociedad, como las mujeres. De esta manera, “la vida nacional en Estados Unidos se tornó hacia un grupo clásico de imágenes y arquetipos para ‘explicar’ a los personajes estadounidenses, con sus preocupaciones y sus dilemas en términos conservadores³⁶⁴” (Prince, 2007: 44).

Por su parte, el doctor Levy es un psiquiatra que aparece como un compañero de profesión del doctor Elliott, tal y como se evidencia tanto en la manera de hablar de ellos dos como en el traje que visten. El doctor Levy es el psiquiatra de Bobbi y es la pieza esencial para descubrir al asesino, ya que, cuando el doctor Elliott y él hablan acerca de Bobbi, el doctor Levy ya conoce la identidad del verdadero asesino. Según avanza el metraje, la importancia de esta figura se demuestra al ser su explicación la única que clarifica lo que ha sucedido. La escena reafirma la importancia del psiquiatra como especialista de la enfermedad mental y el único en determinar quién está mentalmente sano. Así, la figura del psiquiatra se reafirma como experto a través de su discurso científico. El posicionamiento del doctor Elliott como una otredad (peligroso), que tiene que ser aislado, gracias al discurso del doctor Levy, se logra por el uso de un vocabulario específico, que connota “una concepción del mundo que es evidentemente simple [...] en todas las manifestaciones de la vida individual y colectiva³⁶⁵” (Hoare y Smith, 1999: 634).

En resumen, el poder psiquiátrico y el poder coercitivo-policial se sitúa desde una doble perspectiva: son cuerpos necesarios para la continuidad, pero demuestra una ineffectividad para realizar sus tareas. Por un lado, con respecto al detective, la película nos demuestra como quien resuelve el asesinato son Peter y Liz, aunque el detective les salve la vida. Por otro lado, la psicología está imbuida de un relato en el cual los propios individuos que la conformen

³⁶⁴ Texto original: “National life in America itself was broadly turning back toward a classical set of images and archetypes to ‘explain’ American characters, concerns, and dilemmas on conservative terms”.

³⁶⁵ Texto original: “A conception of the world that is simplicity manifest [...] in all manifestations of individual and collective life.”

pueden ser los causantes del problema, aunque sean necesarios para resolver las tensiones del individuo.

5. 7. 3. 4. *Oposición entre la monstruosidad y la normalidad*

La normalidad se construye a través de las mujeres liberadas fundamentalmente, aunque en diferentes situaciones: Kate Miller es una mujer casada que tiene unas necesidades, las cuales no son saciadas por su marido, por un parte, y Liz Blake es una mujer joven, prostituta, que disfruta su sexualidad y la utiliza para conseguir lo que desee, por otra. Esta normalidad era el resultado de los avances del feminismo de épocas anteriores y la sexualización de la mujer en el cine y en el rock (Zeisler, 2008). La revolución feminista había causado cambios tan importantes que, a pesar de que *Dressed to Kill* era una revisión de *Psycho*, Lila y Marion muestran una actitud totalmente diferente a la que encontramos en estas dos mujeres. En el caso de Marion, aunque su actitud es más independiente que la de Lila, la presión social por las deudas o la respetabilidad explican las razones para que robe el dinero; en cambio, Kate infringe una infidelidad en un intento por saciar su insatisfacción sexual. Asimismo, Peter, el hijo de Kate, que reúne los valores apreciados por los estadounidenses, y la autoridad, en las figuras del detective Marino y el doctor Levy, completan esta modernidad. En este sentido, Marino es el que más afirma su masculinidad frente a la nueva feminidad que encarna fundamentalmente Liz.

En esta ocasión, el asesino en serie está encarnado por el doctor Elliott, un hombre blanco de clase media urbana. La construcción de su monstruosidad se realiza a través de cualidades que ensalzan su capacidad de actuación, como es el atractivo, la educación o los conocimientos. La organización de este villano le permite moverse sin ser detectado, a pesar de ir vestido de mujer. Así:

La construcción del asesino en serie como agente de vigilancia cuyos métodos son extremos aunque su ideología se corresponda con lo que la sociedad explica como estatus paradójico de la aberración distanciada de la normatividad masculina y como un fascinante héroe popular. Ofrece también otra razón para la concentración en los asesinos blancos hombres. La autoridad asociada con la vigilancia

está raramente abierta a mujeres y hombres no-blancos³⁶⁶. (Reburn, 2012: 60)

La superioridad que demuestra este tipo de monstruo, al ser victorioso en sus atrocidades y ser capaz de camuflarse en la sociedad misma, lo hace aún más peligroso. En esta película, la doble personalidad del doctor Elliott sirve para convertirle en otredad frente a la normalidad. La hetero-normatividad se opone a la monstruosidad transexual que, desde el punto de vista histórico, despertaba miedo en una sociedad que no quería el cambio. Por otro lado, la lucha entre las dos personalidades que buscan dominar a la otra son, igualmente, metáforas del individualismo y el narcisismo que estaba empezando a existir en un Estados Unidos, que se caracterizaba por ser una sociedad que estaba preocupada con la imagen personal, con la riqueza individual y con la imagen que se proyectaba hacia el exterior (Stewart, 1999). De esta manera, el narcisismo de ambas personalidades debe de ser entendido como algo cultural e histórico, tal y como afirma Christopher Lasch:

El concepto de narcisismo nos provee no de un determinismo psicológico previo sino de una manera de entender el impacto psicológico de los cambios sociales recientes [de la década de los setenta] -asumiendo que nos trae a la mente no solo sus orígenes clínicos sino el continuum entre patología y normalidad. Nos provee, en otras palabras, de un retrato medianamente adecuado de la personalidad 'liberada' de nuestro tiempo. [...] El narcisismo aparece realísticamente para representar la mejor manera de enfrentarse a las tensiones y ansiedades de la vida moderna, y las condiciones sociales que prevalecen además tienden a enfatizar las características narcisistas que están presentes, en diversos grados, en todo el mundo³⁶⁷. (Lasch, 1978: 50)

³⁶⁶ Texto original: "The construction of serial killer as an agent of surveillance whose methods are extreme but whose ideology corresponds to that of wider society explains his paradoxical status as both an aberration distanced from normative masculinity and a fascinating folk hero. It also offers another reason for the focus on white male killers. The authority associated with surveillance is rarely open to women and non-white men."

³⁶⁷ Texto original: "The concept of narcissism provide us not with a ready-made psychological determinism but with a way of understanding the psychological impact of recent social changes -assuming that we bear in mind not only its clinical origins but the continuum between pathology and normality. It provides us, in other words, with a tolerably accurate portrait of the 'liberated' personality of our time. [...] Narcissism appears realistically to represent the best way of coping with the tensions and anxieties of modern life, and the prevailing social conditions therefore tends to bring out narcissistic traits that are present, in varying degrees, in everyone. These conditions have also transformed the family, which in turn shapes the underlying structure of personality."

Aparte de esta característica propia de la sociedad postmoderna, la importancia de la clase social del asesino en serie le ha permitido acceder a los estudios superiores, lo que le permite formar parte de la comunidad científica, difuminando las barreras divisorias entre la monstruosidad y la normalidad. De esta manera, Brian De Palma nos presenta a un grupo de individuos que, salvo en el caso de la prostituta, pertenecen a la clase media. Este discurso de la decadencia social de Estados Unidos que había comenzado a principios de la década de los setenta, con las crisis económicas, la contracultura y las terribles consecuencias de los efectos violentos, tiene su personificación en el asesino en serie de esta película, que expresa su ira a través de los actos violentos:

El vínculo entre el asesino en serie y la era postmoderna tiene que ver con el extremismo -el extremismo de la era postmoderna está enlazada con el extremismo de los crímenes cometidos por el asesino en serie/sexual. En una era donde los ciudadanos llegan a estar más y más acostumbrados al exceso -consumo excesivo, necesidad excesiva de la gratificación física, necesidad excesiva de estímulos cada vez más profundos para lograr cualquier tipo de satisfacción. La nuestra es una era que alaba el consumo sin mirar las consecuencias -una encuesta extremadamente breve de eslogan está iluminando en este sentido. [...] Nos gusta que nos digan que cualquier exceso al que nos dediquemos está justificado porque somos lo que somos; el asesino en serie, como el extremismo social, sirve como justificación de un grado perverso (pero lógico)³⁶⁸. (Applegate, 1996: 61)

Por tanto, el asesino en serie que aparece en esta película sirve como personificación del discurso de decadencia de la clase media, del hombre masculino y del consumismo. El estrato social juega un papel esencial dentro de la cultura estadounidense ya que formar parte de la clase media es uno de los objetivos fundamentales del sueño americano, y, como hemos apuntado previamente, la riqueza sirve de sinónimo de felicidad en la cultura puritana. El aumento de crímenes en la ciudad que venía dándose desde los setenta fundamentalmente, unido a la aceptación de la violencia como recurso

³⁶⁸ Texto original: "The link between the serial killer and the postmodern era has to do with extremity -the extremity of the postmodern era is linked to the extremity of the crimes committed by the serial sex/murderer. In an era where citizens become more and more inured to excess - excessive consumption, excessive need for physical gratification, excessive need for greater and greater stimulus to achieve any sort of satisfaction. Our is an era which praises consumption without regard for consequence -an extremely brief survey of commercial slogans is enlightening in this regard. [...] We like to be told that whatever excesses we engage in are justified because we are who we are; the serial murderer, as the societal extreme, engages in such self-justification to a perverse (but logical) degree."

admisible para la imposición de la voluntad tiene su encarnación en el asesino en serie. Así, el doctor Elliott, que podría servir de modelo en el sueño americano, tiene su reflejo tenebroso en la figura de Bobbi.

5. 7. 3. 5. *Espacios de conflicto*

Dressed to Kill sitúa su acción en la ciudad de Nueva York, una gran ciudad que se caracteriza por ser una ciudad ajetreada, llena de ruido y de gente. Los exteriores de la película son, en general, retratados a través del anonimato y la inseguridad. En este sentido, la escena más clarificadora de esta situación es cuando Liz está huyendo de Bobbi y baja al metro. En esta escena, podemos observar dos hechos: por una parte, cuando Liz se acerca a una banda de negros que la amenazan y la persiguen y, por otra, cuando Liz le pide ayuda al vigilante del metro, éste decide ignorar sus peticiones, e incluso, muestra una actitud agresiva y reacia. Al igual que sucedía con *The Boston Strangler*, la ciudad es asociada a la delincuencia, la corrupción y la inseguridad, aunque en el año 1980 presentaba mayores complicaciones por los problemas exteriores como la crisis de los rehenes de Irán o la inflación del petróleo (Jenkins, 2006). Este ambiente de malestar se hacía corpóreo en el asesino en serie que, a su vez, presentaba una simbiosis casi perfecta en su relación con la ciudad, que le permite un movimiento más libre, gracias “al azar, la violencia sin propósito es el último horror en la ciudad en el siglo XX, un horror hecho posible gracias al anonimato urbano y a la pérdida de comunidad³⁶⁹” (Tropp, 1990: 130). Por tanto, la creciente urbanización presenta en el asesino en serie uno de los miedos más extendidos: la posibilidad de ser víctima de un asesinato sin sentido.

En cuanto a los interiores, llama la atención que, en este caso, la casa del doctor Robert Elliott no presenta un aspecto desordenado, sucio o con una decoración extraña. En su casa, se puede observar un gran orden y limpieza, con un despacho que posee un sofá y unos sillones de piel, cuadros, libros, una decoración a base de colores suaves, etc. En definitiva, la asociación entre el doctor Elliott y su espacio se produce en términos de racionalidad, orden y

³⁶⁹ Texto original: “Random, purposeless violence is the ultimate horror of the city in the twentieth century, a horror made possible by urban anonymity and the loss of community.”

limpieza. En este sentido, Bobbi es asociada en espacios totalmente diferentes como los exteriores de la ciudad. Por otro lado, es importante destacar que tanto el asesinato de Kate, que se produce en un ascensor, como el intento de asesinato de Liz entre dos vagones de metro, muestran espacios totalmente asépticos y fríos. De esta manera, la diferenciación entre Elliott y Bobbi recuerda en cierta manera a la figura de Jekyll y Hyde, en el sentido de dos personas en un mismo cuerpo. Al igual que sucede con este monstruo literario, en este contexto la criminalidad se opone a la racionalidad, tal y como afirma Joseph Gixti:

La criminalidad ha sido designada como la antítesis de la racionalidad civilizada, y como derivación, además, de un conjunto de sentimientos y tendencias irracionales (insanas) junto con sus orígenes primitivos 'científicamente' identificados. Los instintos básicos y pasiones del hombre habían sido convertidos en la fuente de toda maldad³⁷⁰. (Gixti, 1989: 92-93)

En conclusión, *Dressed to Kill* construye una normalidad en base a la mujer liberada heterosexual. La normalidad se extiende hasta el propio doctor Elliott en su personalidad racional. La normalidad urbana de esta película se presenta como una cotidianidad insegura, donde el anonimato se presenta como una característica totalmente familiar en este ambiente. Desde el punto de vista histórico, "no [es] sorprendente [que] los asesinatos en muchas [...] películas resulten ser *queer*, travestis o transexuales en títulos como *Dressed to Kill*³⁷¹" (Benshoff, 1997: 231).

5. 7. 4. Conclusiones

Dressed to Kill presenta así a un asesino en serie que, aunque posee unas características humanas, difumina las barreras entre normalidad y monstruosidad. La aparición de asesinos en serie como Ted Bundy o John Wayne Gacy influyen en la conformación del doctor Elliott, el cual sirve para

³⁷⁰ Texto original: "Criminality had thus been designated as the antithesis of civilized rationality, and as deriving, therefore, from a set of feelings and irrational (insane) tendencies with 'scientifically' identified primitive origins. Man's basic instincts and passions had become the source of all evil."

³⁷¹ Texto original: "[It is] Not surprisingly [which] the killers in many [...] films turn out to be queer, either transvestites or transsexuals in films like *Dressed to Kill*."

reafirmar la idea de que cualquier individuo puede ser un monstruo. De esta manera, su propia criminalidad se imbuye del espíritu postmodernista que estaba imperando en parte de los discursos, según el cual, las verdades científicas no existían. Así, a pesar de ser una versión de *Psycho*, Brian De Palma adapta la figura del monstruo a la realidad de la década de los ochenta y enfrenta al monstruo a la transexualidad (Benshoff, 1997).

Por su parte, la normalidad está encarnada principalmente por mujeres que presentan una sexualidad mucho más liberal y deberán enfrentarse a un monstruo que representa ese intento de una parte de la sociedad por acabar con los avances feministas en la sociedad estadounidense. Así, las autoridades siguen revelando una ineptitud para resolver cualquier tipo de crimen en pantalla, siendo fundamental la actuación de los protagonistas.

5. 8. *The Slumber Party Massacre* (1982)

5. 8. 1. *Ficha de la película*

Producción:	Santa Fe Productions
Productor:	Amy Holden Jones, Roger Corman
Distribución:	New World Pictures
Dirección:	Amy Holden Jones
Guión:	Rita Mae Brown
Música:	Clark Henderson, Mark Ulano, Patrushkha Mierzwa
Director de fotografía:	Stephen L. Posey
Fecha de estreno en EEUU:	12 de noviembre de 1982
Reparto principal:	Trish (Michelle Michael), Valerie (Robin Stille), Russ Thorn (Michael Villella), Kim (Debra de Liso), Jackie (Andree Honore).

5. 8. 2. *Contextualización*

5. 8. 2. 1. *Introducción*

The Slumber Party Massacre fue dirigida por Amy Holden Jones y estrenada en el año 1982. Las razones para su elección son de diversa naturaleza. En primer lugar, aunque esta película se engloba dentro del subgénero *slasher*, la historia se plantea desde una óptica totalmente diferente, debido a su alejamiento de los maniqueos planteamientos conservadores que predominan en muchas de sus historias, para ofrecer un relato feminista y crítico.

En segundo lugar, hemos escogido esta película porque su directora, a diferencia del resto de filmes es una mujer que intentaba crear una historia desde una perspectiva feminista. La ausencia casi total de directoras en el periodo de estudio de esta investigación revela la importancia de atender a uno de estos casos excepcionales entre toda la filmografía. Asimismo, la crítica que se realiza en la película se evidencia en el arma del monstruo, un taladro con

una enorme broca, que hace alusión al falo masculino y al ataque constante contra la libertad de la mujer.

Por último, su propio contexto, y la aparición del vídeo, permitieron abaratar en mayor medida los costes de la producción. La explosión del cine independiente permitió el paso de muchas directoras al mundo de la producción (Prince, 2007), como sucede con este caso de estudio.

5. 8. 2. 2. Contexto cinematográfico

Amy Holden Jones nació en Florida y vivió en Buffalo, donde realizó sus estudios de cine y de historia del arte en la universidad. Su salto al mundo de la dirección se produjo gracias a la figura de Roger Corman, quien apostaba por nuevas promesas. Desde el punto de vista cinematográfico, la década de los setenta había descubierto nuevas (y breves) tendencias dentro de la industria estadounidense, que tendían hacia la producción independiente de historias más complicadas y críticas. En este contexto, Roger Corman fue fundamental para dar una oportunidad a directores muy jóvenes y sin experiencia. Además, Amy Holden gozó de un contexto favorable a la producción de terror de bajo presupuesto e independiente, debido a la aparición del vídeo. De esta manera:

La opción más significativa de ver en casa para el género de terror fue el mercado de vídeo. Para productores y directores, la tecnología del vídeo ofreció un foro más barato dentro del cual experimentar. [...] El vídeo también permitió a los productores independientes y a los distribuidores una oportunidad para evitar los canales de distribución controlados por los grandes estudios de producción-distribución. (Porco, 1991: 24-25)

The Slumber Party Massacre, cuya guionista fue Rita Mae Brown, quien se acabó convirtiendo en una prolífica escritora y cercana a la lucha por los derechos LGBT, se produjo también en un contexto donde el *slasher* se convirtió en la principal corriente del género de terror entre 1980 y 1986 fundamentalmente. Se trataban de ser producciones con un ínfimo presupuesto, pero que recibían unos beneficios bastante aceptables, aunque, es cierto que la saturación de cintas de este subgénero dio resultados muy desiguales a lo largo de estos años. Desde el punto de vista histórico, estas

películas expresaron una evolución en el terror, que era acorde al sentimiento de inseguridad general debido al alto índice de criminalidad. Así:

Entre 1980 y 1984, el *slasher* es la tendencia hegemónica dentro del cine de terror. No se trataba sólo de una moda, sino de la expresión de un cambio social e ideológico, de nuevos miedos que afloraban en la pantalla. Las metrópolis se habían vuelto poco hospitalarias – atracos, asesinatos, *crack*, heroína, prostitución, paro, vandalismo: Nueva York vive su década más violenta-, lo que explica la existencia y el impacto de películas. [...] Los ochenta marcan el retorno del conservadurismo y el nacimiento del neoliberalismo. (Pérez Ochando, 2016: 42)

Sin embargo, este subgénero recibió múltiples críticas por el relato misógino que predominaba en sus historias, en el sentido en que, como afirma Linda Williams, “la identificación entre la mujer y el monstruo es mayor; la naturaleza de identificación está cargada más negativamente, y las mujeres son castigadas cada vez más por la amenazante naturaleza de su sexualidad³⁷²” (Williams, 1996: 31). Este elemento discursivo dentro del patriarcado estadounidense se complementa con la figura de la *Final Girl*, la cual demuestra ser en muchos de los casos, salvo en excepciones como *A Nightmare on Elm Street*, una reafirmación de la moral puritana. Tal y como afirma Luis Pérez Ochando:

Comprendemos ahora por qué el puritanismo de la *Final Girl* va más allá de la cama. No sólo es la castidad lo que la salva; sino, por encima de todo, su responsabilidad, su sentido del compromiso, su seriedad en el estudio o el trabajo, su búsqueda de logros que se anclan en el futuro, en definitiva, su capacidad de encajar en el espíritu capitalista. Pero el *slasher* no es sólo la *Final Girl* y el enmascarado; sino, ante todo, un juego de las sillas en el que los demás jugadores van siendo eliminados. [...] Ser virtuosa te ayudará a salir adelante en una cultura patriarcal y retrógrada, pero para la ideología neoliberal lo más importante es ser competitivo. (Pérez Ochando, 2016: 132)

Para entender el *slasher*, se hace indispensable reconocer y reincidir en la idea de que el *giallo* posee una enorme influencia en su desarrollo, sobre todo, teniendo en cuenta que “compartían la técnica narrativa de conectar el torrente de asesinatos del presente con algún tipo de trauma pasado sufrido

³⁷² Texto original: “The identification between woman and monster becomes greater, the nature of the identification is more negatively charged, and women are increasingly punished for their threatening nature.”

por el asesino³⁷³ (Koven, 2006: 166). En el caso de Estados Unidos, el pasado traumático se refería al propio enfrentamiento entre la contracultura y la sociedad conservadora, las crisis, el empobrecimiento y la violencia creciente.

5. 8. 2. 3. Sinopsis de la película

The Slumber Party Massacre es una película que se centra en la historia de varias adolescentes: Trish Devereux (Michelle Michael), Kim (Debra de Liso), Jackie (Andree Honore) y Diana (Gina Smika). La primera, Trish, decide celebrar una fiesta de pijamas en su casa, cuando sus padres pasan el fin de semana fuera. A pesar de que sus amigas no tienen una gran simpatía por Valerie Bates (Robin Stille), Trish decide invitarla, pero ella rechaza la oferta porque se encuentra incómoda, tras oír ciertos comentarios de una de sus compañeras. Mientras tanto, su vecino, el señor Contant, está constantemente pendiente de la casa, debido a que los padres de Trish confían en que él mantenga la seguridad. Russ Thorn (Michael Villella), el asesino en serie (aunque en la película lo categorizan como asesino en masa), ha conseguido escapar de la institución en la que está ingresado y, tras asesinar a una mujer que trabaja en mantenimiento, roba una camioneta con el objetivo de huir. Russ Thorn ha conseguido hacerse con un taladro, que utiliza para asesinar a una de las chicas que juegan con Trish al baloncesto.

Tras unos minutos de metraje, las chicas van llegando a casa de la protagonista y comienzan a hablar de chicos y fumar marihuana y beber alcohol. En la casa de al lado, Valerie y su hermana Courtney (Jennifer Meyers) están pendientes de lo que sucede en casa de sus vecinas a lo largo de todo el metraje. Mientras que las chicas están fumando marihuana y hablando de chicos, Jeff (David Millbern) y Neil (Joseph Alan Johnson) observan a las chicas desvestirse. Mientras tanto, Diane y su novio John consiguen estar solos en el coche del chico durante un rato. Como les apetece una cerveza, Diane decide volver a la casa y coger unas latas, donde Trish la reprende por su comportamiento. Cuando vuelve al coche, se encuentra a su novio decapitado y, a pesar de que Diane intenta huir, será finalmente asesinada.

³⁷³ Texto original: "Share the narrative device of connecting the current spate of murders to some kind of past trauma suffered by the killer."

La entrenadora habla con las chicas de la casa, cuando, en mitad de la conversación, aparece el repartidor de pizza sin ojos. La entrenadora oye los gritos de las chicas al descubrir este horrible crimen, por lo que, en primer lugar, llama a Valerie para que compruebe que no ha sucedido nada raro y, en segundo lugar, decide ir ella misma comprobar qué ha sucedido. A pesar de que las chicas intentan llamar a la policía, el asesino ha cortado la línea del teléfono, y resulta imposible realizar la llamada. Por ello, Jeff y Neil intentan huir para pedir ayuda, no podrán conseguirlo porque son asesinados antes de que consigan su objetivo. Durante este espacio de tiempo, las chicas deciden armarse con cuchillos para defenderse de la amenaza mortal.

Thorn consigue entrar en la casa y, tras asesinar a Jackie, persigue a Trish y a Kim, las cuales se han encerrado en la habitación de la primera. Aunque oyen los gritos de Valerie, ellas la ignoran y desconfían de que pueda ser una amiga del asesino. Cuando consigue entrar en la habitación a través de una ventana, Trish deberá ocultarse después de que su amiga Kim sea herida. Cuando Courtney y Valerie deciden entrar en la casa, sufren un ataque del asesino. La entrenadora también conseguirá entrar en la casa, pero será rápidamente asesinada. En la escena final, Thorn explica las razones de sus actos:

THORN: Eres preciosa. Todas vosotras erais muy guapas. [...] Os quiero. [...] Requiere de mucho amor hacia una persona hacer esto. [...] ¡Sabéis que lo queréis! Lo amáis. Sí. [...]

TRISH: ¿Por qué? Ni siquiera te conozco³⁷⁴.

Finalmente consiguen acabar con este asesino, amputando la broca del taladro y matándole, ante lo que Courtney observa la escena sin poder reaccionar, mientras que se oyen las sirenas de fondo.

5. 8. 2. 4. *Estilo cinematográfico*

El estilo cinematográfico de *The Slumber Party Massacre* está basado en una narración realista, no solo por el tipo de historia que cuenta, en la cual

³⁷⁴ Versión original: "THORN: You're pretty. All of you were very pretty. [...] I love you. [...] It takes a lot of love for a person to do this. [...] You know you want it! You love it. Yes [...]
TRISH: Why? I don't even know you."

no aparece ningún elemento sobrenatural, sino también por los elementos visuales y sonoros, que son fácilmente identificables. La importancia del naturalismo reside en el interés por situar el terror en un espacio familiar y rápidamente reconocible para los estadounidenses. Por ello, tanto los personajes como los lugares que aparecen pertenecen al mundo de la realidad y no gozan de ningún tipo de elemento fantástico. Por otro lado, esta cinta plantea la historia desde una perspectiva feminista para dejar al descubierto los artilugios misóginos que este subgénero solía utilizar. Así, tal y como afirma Brigit Cherry:

Con *Slumber Party Massacre*, la aproximación feminista de la fórmula *slasher* tuvo como resultado una película paródica en su intento por exponer la naturaleza sexista del ciclo. Mientras hay claramente elementos que destacan (y así se burlan de) la naturaleza psicosexual del terror (una de las *Final Girls* en la película usa un machete enorme para cortar primero la broca excesivamente larga del taladro del asesino, y luego -en cualquier caso, cualquiera en el público fallar en detectar el simbolismo de castración- su mano, antes de que sea finalmente decapitado)³⁷⁵. (Cherry, 2009: 35)

A pesar de que los espacios exteriores e interiores aparecen de manera alterna, a modo de metáfora del miedo a la intrusión violenta en la privacidad del individuo, los espacios interiores suelen aprovechar la iluminación natural en las escenas rodadas de día, y la iluminación artificial de los propios espacios habitacionales, rodadas de noche. John Kenneth Muir destaca, además, ciertos aspectos de la película:

Jones tiene un don en la composición y el ritmo que hace las secuencias de miedo realmente escalofriantes. Pronto en la película, hay un fascinante uso de la profundidad de campo. Los adolescentes chavales se guasean y juegan en primer plano de una toma, en un estacionamiento, mientras en el fondo, una víctima del asesino es mostrada golpeando en la ventana de una furgoneta desde el interior, inadvertida y desesperada. Hay una manera artística de mostrar una muerte sin detenerse en el gore, y ello apunta a que el campo de

³⁷⁵ Texto original: "With *Slumber Party Massacre*, Brown's feminist approach to the slasher formula resulted in a film that was parodic in its intent to expose the sexist nature of the cycle. While there are clearly elements which foreground (and thus poke fun at) the psychosexual nature of horror (one of the final girls in the film uses a large machete to cut off first the excessively long rotating drill bit of the killer's power tool weapon, and then -in case anyone in the audience failed to spot the castration symbolism- his hand, before he is finally decapitated)."

visión - que los personajes perciban y no perciban- es una parte importante del formato *slasher*³⁷⁶. (Muir, 2007: 279-280)

Siguiendo el mismo objetivo de ofrecer al público una historia sencilla y fácil de seguir, la narración del relato responde a una linealidad, en la cual no existen ni saltos temporales, ni *flashbacks*, ni *flashforwards*. En un intento por simplificar aún más el relato, el montaje alterno busca ofrecer la mayor información posible de todos los personajes protagonistas con el objetivo de que el espectador sepa en todo momento lo que está sucediendo con ellos.

En cuanto a la música, la mayoría de escenas, las cuales están orientadas a presentar el mundo o se desarrollan de manera tranquila, utilizan el sonido diegético, por lo que no utiliza ningún otro tipo de sonido exterior que busque ambientar. En cambio, cuando hay alguna escena que parece ser peligrosa, aparece una música de órgano que emite sonidos bajos y disarmónicos, para despertar en el espectador la angustia y la intranquilidad que esta cinta está buscando. También utiliza este tipo de sonidos, mezclándolo con sonido electrónico y sonido de piano, cuando el asesino se encuentra cerca de las chicas observándolas. En el asesinato de Neil, hacia el minuto 50, destaca la superposición de los gritos de la película que Valerie está viendo con los gritos del propio Neil. Aunque, en general, la utilización de la música y del sonido sigue unos modelos bastante tradicionales.

5. 8. 2. 5. Recepción

Con esta historia tan sencilla y un presupuesto de doscientos cincuenta mil dólares aproximadamente, *The Slumber Party Massacre* captó la atención de algunos críticos como es el caso de Janet Maslin, crítica del *New York Times*, quien afirmó:

³⁷⁶ Texto original: "In particular, Jones has a gift with composition and pacing which makes the scary sequences actually frightening. To wit, early in the film, there's a fascinating use of depth of field. Teenage buddies josh and play in the foreground of a shot, in a parking lot, while in the background, a victim of the killer is depicted banging at a van window from the inside, unnoticed and desperate. This is an artful way of showing a death without lingering on gore, and it points out that field of vision -what characters perceive and don't perceive- is an important part of the slasher format."

The Slumber Party Massacre es justo la exposición habitual de cuerpos despachados por un maniaco que hace uso de un taladro. Al final de la película, una mujer que ha conseguido sobrevivir milagrosamente a la matanza rompe su taladro por la mitad. Esto es feminismo para ti, y simbolismo. [...] La señorita Brown ha llamado a uno de sus personajes Kimberley Clark. Y la señorita Jones ha usado una muñeca de Barbie sangrienta como precursora de la destrucción. Pero no hay suficiente sensatez para volver, y esto recuerda otro espectáculo familiar y horrible. ¿Importa que, en nombre del progreso, los realizadores vean que el adolescente es asesinado, rodeado de chicas? No, no importa. Y el hecho es que Brown y Jones han obviamente intentado inyectar un atisbo de sátira e innovación en un género que solo hace de la vulgaridad última de sus películas desagradables³⁷⁷. (Maslin, 1982: electrónica)

En la revista *Variety*, por su parte, también alabaron la película afirmando que:

Aparte del material de terror tradicional consistente en pistas falsas, movimientos de cámara repentinos en fotogramas, etc., la directora Amy Jones desarrolla algunas secuencias muy estilísticas. Es notable el complejo montaje de escenas intercaladas (con composiciones encajadas) mezclando una película de terror en televisión, reales asesinatos por la nuez, y la hermana hablando con bromas por teléfono³⁷⁸. (VV. AA., 1981: electrónica)

La película tuvo dos continuaciones posteriores, aunque ninguna de ellas dirigida por esta directora, sino por otras dos mujeres: *Slumber Party Massacre II* (Deborah Brock, 1987) y *Slumber Party Massacre III* (Sally Mattison, 1990).

³⁷⁷ Texto original: "*The Slumber Party Massacre* is just the usual cavalcade of corpses, all of them dispatched by a maniac who wields a power drill. At the end of the movie, a woman who has miraculously survived the carnage breaks his drill in half. That's feminism for you, and symbolism too. Miss Brown has named one of her characters Kimberley Clark. And Miss Jones has used a bloody Barbie doll as a harbinger of doom. But there's not nearly enough wit to go around, and this remains another familiar, gruesome spectacle. Does it matter that, in the name of progress, the film makers see to it that the occasional teenage boy is slaughtered, along with plenty of girls? No, it doesn't. and the fact that Miss Brown and Miss Jones have obviously tried to inject a little satire and innovation into the genre just makes the ultimate vulgarity of their film all the more disappointing."

³⁷⁸ Texto original: "Out of traditional horror material consisting of red herrings, sudden shocks movements into frame, etc. Helmer Amy Jones develops some very stylish sequences. Notable is a complex mid-film montage mixing (with matched compositions) a horror film on TV, actual killings by the nut, and the sister chatting humorously on the phone."

5. 8. 3. Análisis de la película

5. 8. 3. 1. El monstruo

La monstruosidad está encarnada por Russ Thorn, denominado “asesino en masa” en la historia, que es el individuo que atemoriza a los personajes protagonistas de la película. Desde el punto de vista físico, Thorn es un hombre de mediana edad, de complexión delgada, con el pelo corto y unas entradas bastantes pronunciadas, cuyo aspecto no posee ningún rasgo destacado, lo que le aporta una mayor libertad de movimientos gracias al anonimato imperante en la sociedad de la década de los ochenta en Estados Unidos. Dicha característica propia de la sociedad de los ochenta iba ligada a la concepción de privacidad, cuyas características son deformadas en la figura de Russ Thorn, el cual aprovecha el anonimato, en tanto que “esfera privada libre de los fisgones ojos de oficiales y vecinos proveen de un espacio donde los asesinos en serie pueden operar sin reservas³⁷⁹” (Haggery, 2009: 176).

Por tanto, la normalidad del aspecto de Thorn lo convierte en un elemento peligroso y fuente de poder, al no poseer ningún signo que permita identificarlo rápidamente. La normalización de la violencia como elemento narrativo necesario en la ficción era una característica propia del cine de este periodo, ya que “en la década de los 80, la actitud agresiva, una cualidad que siempre caracterizó a los héroes americanos de la pantalla y de la vida real, se revivificó en la televisión y el cine” (Payne, 2009: 101). Esta nueva forma de violencia, como expresión del fortalecimiento de Estados Unidos, establecía su oposición en la figura del asesino en serie, que hacía uso de la violencia libremente en busca de su satisfacción personal.

Además, Russ Thorn es considerado el monstruo en este filme, por ser una amenaza para la propia existencia de la sociedad. A diferencia de los casos previos, salvo el de Michael Myers, este asesino solo sabe interactuar a través de asesinatos. Todos ellos los realiza con la misma arma: un taladro con una broca de enormes dimensiones. Con esta arma, atraviesa a una de las chicas, los ojos del repartidor de pizza, e incluso, en el minuto 52 de metraje, utiliza el cuchillo de Neil para matarle. Es destacable la presentación del

³⁷⁹ Texto original: “Private sphere free from the prying eyes of officials and neighbors provides a space where serial killers can operate comparatively freely.”

personaje al principio de la película con música de fondo inquietante y un titular que cita así: “El asesino en masa de 5 asesinatos Russ Thorn escapa³⁸⁰”. El término “asesino en masa” se utilizaban antes de que se popularizara el término asesino en serie, aunque existían otros como “asesino lujurioso, asesinatos en cadena, asesinato de extraños, y asesinato recreacional o buscador de emociones³⁸¹” (Vronski, 2004: electrónica).

El hecho de que nos presenten a este personaje en un titular, con esta clasificación, nos habla de que “está claro que el asesino en serie o de masa, el *psychokiller*, es ya una criatura de los *medios de comunicación*. [...] Ahora no es solo un monstruo humano, una figura de ecos folklóricos subconscientes, un enigma viviente para los criminólogos y psicólogos. Ahora es, sobre todo, una Estrella americana” (Palacios, 1998: 146). Sin embargo, su pertenencia a un contexto diferente al de esta comunidad sirve para enlazar con la idea de que, durante la década Reagan, cualquier elemento ajeno a la americanidad hegemónica (extranjeros, forajidos, asesinos en serie), era peligroso. De hecho, tal y como afirma Philip Jenkins:

Todos estos grupos aparentemente diversos sirvieron esencialmente a una función social y retórica similar, mediante la personificación de la inmoralidad y el completo mal que había surgido a consecuencia de la decadencia moral y política de los gobiernos recientes. Dichas otredades eran descritas como el producto de una familia desestructurada o hedonismo sexual de los quince años previos³⁸². (Jenkins, 1994: 11)

Concretamente, Russ Thorn es presentado como un elemento ajeno y amenazante de la tranquila comunidad debido a su insatisfacción sexual.

Así, la monstruosidad no solo se construye a través de esta vía, sino que también despierta el miedo hacia su presencia por su efectividad, su incapacidad de parar y el elevado éxito de sus delitos. A diferencia de otros villanos *slasher*, Russ Thorn no presenta capacidades sobrehumanas, sino que

³⁸⁰ Versión original: “Mass Murderer of 5 Russ Thorn Escapes.”

³⁸¹ Texto original: “Lust murderer, chain murders, stranger killing, and recreational or thrill killing.”

³⁸² Texto original: “All these apparently diverse groups served essentially similar social and rhetorical function, by personifying the immorality and outright evil that had arisen in consequence of the moral and political decadence of recent administrations. These outsiders were readily portrayed as the product of the family breakdown and sexual hedonism of the previous fifteen years.”

le vemos correr, cansarse, e incluso sangrar como cualquier otro ser humano. Dicha retórica de amenaza exterior (aunque sea dentro de las barreras nacionales) como un peligro imparable se originó durante la década de los setenta:

La reacción moral y política de estos años se orienta hacia la explicación de la noción 'predadora' de la violencia en serie, y especialmente hacia la elección de los objetivos. [...] Así los activistas de la moralidad de finales de los setenta no hicieron campaña contra el vicio sexual en general, sino específicamente contra la pornografía infantil y la prostitución, y no contra la homosexualidad, sino contra la pederastia. [...] Desde finales de los setenta, además, las campañas moralistas enfatizaron en las amenazas hacia los niños y las mujeres, quienes eran presentados como víctimas de hombres lascivos y hedonistas, que buscaban el 'todo vale' del hedonismo hacia una conclusión lógica inaceptable. Y el asesinato en serie empuja esta lógica hasta el punto de la muerte violenta. La Norteamérica hedonista se había convertido en una sociedad de lobos y corderos³⁸³. (Jenkins, 2002: electrónica)

Además, ese discurso es construido a través del desconocimiento de los protagonistas sobre la presencia del peligro. Como podemos observar en la primera parte de la película, ninguno de los personajes detecta su presencia hasta que él lo decide. Su capacidad de movimiento sin ser detectado busca despertar en el espectador el terror, debido a que sí que ha sido avisado desde el primer momento. Por una parte, observamos la vigilancia silenciosa y constante de Russ Thorn sobre los protagonistas, aunque ellos lo ignoran. Por otra, varias escenas avisan a los protagonistas, pero ellos desoyen las advertencias. Un ejemplo se produce mientras la entrenadora Jana va conduciendo y se oye en la radio hacia el minuto 17: "Volviendo a 1969, nuestra propia comunidad de playa de Venice, California, está conmocionada por una cadena de brutales asesinatos. El hombre que cometió estos crímenes,

³⁸³ Texto original: "The moral and political reaction of these years goes far towards explaining the 'predatory' notion of serial violence, and especially the choice of targets. [...] Thus morality activists of the late 1970s campaigned not against sexual vice in general, but specifically against child pornography and prostitution, and not against homosexuality, but against child molestation. [...] From the late 1970s, therefore, moralist campaigns emphasized threats to children and women, who were presented as the victims of lascivious hedonistic males who pursued 'anything goes' hedonism to an unacceptable logical conclusion. And serial murder pushed this logic to the point of violent death. hedonistic America had become a society of wolves and lambs."

Russ Thorn, es motivo de...³⁸⁴”, ante lo que Jana decide cambiar la emisora para escuchar música. La única advertencia a la que atienden las protagonistas se produce cuando descubren la Barbie ensangrentada en la ventana y, lo cual es debido al propio objetivo del asesino de hacerse notar. La amenaza va aumentando en peligrosidad ante la incapacidad del grupo de contactar con algún tipo de autoridad que pueda solventar el problema. De esta manera, las adolescentes se deberán enfrentar y defenderse solas ante esta amenaza a la que resulta difícil de derrotar.

Por último, el asesino también encarna la personificación de un proceso que había estado produciéndose en Estados Unidos desde la década anterior, la cual consistía en una férrea oposición a los avances feministas. Desde mediados de los setenta, la *Moral Majority* y otros grupos se opusieron a la Enmienda por la Igualdad de Derechos (ERA), que era considerada por ellos como un motivo de la decadencia moral en Estados Unidos. Las reacciones antifeministas fueron generalizándose y, en este sentido, el cine *slasher* se convirtió en una de las representaciones populares más acordes a dicha ideología. Así, la directora decidió proyectar un titular en la televisión durante un programa que Valerie está viendo, el cual dice, hacia el minuto 45, “el *slasher* golpea Hollywood³⁸⁵”. De esta manera, Jones está denunciando la misoginia que domina muchos argumentos de cintas de este subgénero, ya que es una “asociación que celebra el sexo con la muerte, y más particularmente la sospecha de que el *slasher* mismo toma medidas más allá de un castigo sangriento por transgresión sexual, el sexo prematrimonial, y la pérdida de la virginidad femenina³⁸⁶” (Jones, 2002: 116). En esta ocasión, las chicas son castigadas por su independencia y autonomía. Por tanto, Russ Thorn encarna la reacción misógina generalizada que imperaba en la sociedad estadounidense de los ochenta.

En conclusión, Russ Thorn representa al asesino en serie como un extraño, cuya presencia supone una constante amenaza por su incapacidad de

³⁸⁴ Versión original: “Back in 1969, our own beach community of Venice, California, was shocked by a string of brutal murders. The man who committed these crimes, Russ Thorn, is the subject of a...”

³⁸⁵ Texto original: “*Slasher* strikes Hollywood.”

³⁸⁶ Texto original: “Celebrated association of sex with death, and most particularly the suspicion that the *slasher* himself meters out a bloody punishment for sexual transgression, pre-marital sex, or the loss of (female) virginity.”

evitar sus crímenes, cuya serialidad demuestra, al mismo tiempo, su capacidad de éxito. La amenaza indetectable nos habla de una figura que, en la década de los ochenta, acaba adquiriendo más poder del que realmente poseía. El hecho de que Russ Thorn encarne la actitud misógina que se está generalizando en Estados Unidos provoca una doble lectura de este villano como representación del miedo constante, por un lado, y como crítica hacia las reacciones moralistas de una parte de la sociedad, por otra.

5. 8. 3. 2. *Las víctimas*

Las víctimas, como personificación de la normalidad, son un grupo de chicas adolescentes (Diane, Jackie y Kim) que deciden pasar la noche en casa de Trish, cuyo relato de normalidad queda completado con sus vecinas Valerie y Courtney. Otra de las componentes de grupo de Trish es Lynda, la segunda víctima de Russ Thorn dentro de cámara, que se comporta de manera responsable. Todas ellas son jóvenes adolescentes, que estudian en el mismo instituto y juegan en el mismo equipo de baloncesto, a excepción de Courtney, la hermana de Valerie. La descripción de todas ellas busca escapar a la concepción tradicional de la mujer como individuo subyugado al hombre y sus expectativas. En este sentido, tanto sus gustos, centrados en sus propios intereses, como su deseo sexual, evidencian un distanciamiento de los roles tradicionales de género, revelando a un tipo de mujer más independiente, centrada en sí misma y autónoma en muchos aspectos de su vida.

Obviamente, este tipo de normalidad demuestra como el discurso feminista había acabado calando en una parte de la sociedad y de las mujeres, que actúan de manera mucho más independiente. Desde el punto de vista social, la década de los setenta había traído una mayor presencia de la mujer en el panorama musical fundamentalmente. Runaways, Patti Smith, Blondie serían ejemplos de un tipo de mujer nueva, más independiente, que vería, al igual que el hombre, el placer como un derecho. Posteriormente, en el mundo del Pop, artistas como Madonna o Cindy Lauper representarán una mujer que busca la diversión sin complicaciones (Zeisler, 2008; Garofalo, 2011). Tal cambio de actitudes se demuestra en *The Slumber Party Massacre*, donde se

presentan algunas escenas con las chicas hablando de manera sexual sobre género opuesto, e incluso, hacia el minuto 27, Courtney coge para ojear la revista *Playgirl*.

Por tanto, el contra-discurso que plantea esta película con respecto al relato *slasher* mayoritario busca descubrir y minar los elementos misóginos. Desde el punto de vista histórico, la lucha feminista continuaba reclamando una mayor libertad para la mujer en muchos aspectos. Andrea Dworkin publicó en 1981 *Pornography: Men Possessing Women*, y en esta obra, referida a la autora, se afirmaba que:

La dominación sexual masculina es un sistema material con una ideología y una metafísica. La colonización sexual de los cuerpos de las mujeres es una realidad material: los hombres controlan los usos reproductivos de los cuerpos de las mujeres. La institución de control incluye la ley, el matrimonio, la prostitución, la pornografía, el cuidado médico, la economía, la religión organizada, y la agresión física sistematizada contra las mujeres (por ejemplo, en la violación y la agresión). La dominación masculina del cuerpo femenino es la realidad material básica de las vidas de las mujeres; y toda la lucha por la dignidad y la autodeterminación está enraizada en la lucha por el control real del propio cuerpo³⁸⁷. (Humm, 1992: 84)

El interés sexual de Trish, Valerie, Diane, etc., debe enmarcarse dentro de este contexto de reivindicaciones feministas que continuaban durante la década de los ochenta. Así, ninguna de ellas practica sexo con sus parejas, ya que su objetivo es estar todas reunidas en la misma casa. Al mismo tiempo, el cambio generacional es reflejado a través de la transformación de intereses más centrados en ellas mismas.

Las víctimas, dentro de este grupo, que morirán a manos de Russ Thorn, son las tres amigas de Trish: Diane, Jackie y Kim. En los dos primeros casos, ellas mueren porque se distancian, física o mentalmente. En el primer caso, hacia el minuto 45, Diane se marcha con su novio, que ha sido asesinado por Russ Thorn. Sus nervios le impiden defenderse y acaba rindiéndose ante su

³⁸⁷ Texto original: "Male domination is a material system with an ideology and a metaphysics. The sexual colonization of women's bodies is a material reality: men control the sexual and reproductive uses of women's bodies. The institution of control include law, marriage, prostitution, pornography, health care, the economy, organized religion, and systematized physical aggression against women (for instance, in rape and battery). Male domination of the female body is the basic material reality of women's lives; and the struggle for dignity and self-determination is rooted in the struggle for actual control of one's own body."

inminente muerte, por lo que se sienta en el suelo llorando, frente a las dos piernas de Thorn y una enorme broca en medio que está a punto de ser clavada en su pecho. Por su parte, Jackie muere cuando decide abrir la puerta para contestar a Valerie, que está llamándola y, en su lugar, aparece Russ Thorn, que la atraviesa con la broca. En ambos casos, la separación de las dos chicas del grupo es lo que tiene como consecuencia el asesinato de ambas. La tercera, Kim, muere cuando están Trish y ella en la habitación, y Russ Thorn se acerca sigilosamente por detrás, mientras que están comentando la posibilidad de que Valerie esté aliada con Russ Thorn. Cuando se dan cuenta, e intentan escapar, Russ Thorn consigue matar a Kim. La importancia de la unión ante la amenaza exterior se demuestra con el enfrentamiento final, ya que hasta Trish no ayuda a Valerie, ésta es incapaz de acabar con él.

Por su parte, dos de los personajes masculinos jóvenes son los compañeros de instituto Jeff y Neil, con quienes mantienen una relación de amistad. Ambos presentan un tipo de masculinidad opuesta a los modelos que Hollywood estaba imponiendo, las cuales se correspondían con “el cuerpo normativo que envolvía fuerza, trabajo, determinación, lealtad y coraje -el ‘cuerpo duro’ - el cuerpo que se establecía como emblema de las filosofías, las políticas y las economías de Reagan³⁸⁸” (Jeffords, 1994: 24-25). En el caso de John, el novio de Diane, la masculinidad que presenta es mucho más cercana a esta imagen, siendo un jugador de rugby, fuerte, guapo y alto. Frente a John, Neil muestra una imagen totalmente opuesta, hasta el punto en que es incapaz de interactuar románticamente con las mujeres.

A pesar de las diferentes características de los tres, su papel, en un primer momento, es el de protectores frente a los posibles peligros que pueden acechar a las mujeres. En el caso de Jeff y Neil, ambos se adjudican la responsabilidad de cuidar a las chicas, cuando, al descubrir el cadáver del repartidor de pizzas, ambos deciden salir a buscar ayuda solos, mientras que las chicas se quedan en grupo en la casa. El interés de Jones y Brown es trascender los roles tradicionales que, según Carol Clover, consisten en que “el heroísmo móvil ansía a representantes masculinos, y espacios pasivos y

³⁸⁸ Texto original: “The normative body that enveloped strength, labor, determination, loyalty, and courage -the ‘hard body’- the body that was to come to stand as the emblem of the Reagan philosophies, politics, and economies.”

húmedos buscan lo femenino³⁸⁹ (Clover, 1992: 13). De esta manera, los chicos mostrarán una actitud asustadiza, lo que les llevará a huir del asesino hasta que sean liquidados. Es fundamental el asesinato de Neil, hacia el minuto 50, porque a través de un montaje alterno, se muestra la muerte de una mujer en otro título *slasher* para superponer ambos crímenes, en un intento por evidenciar la misoginia de muchos títulos, enfrentar al espectador ante una imagen totalmente cambiar y realizar una crítica mucho más feroz. Frente a esta actitud de debilidad que revelan los personajes masculinos, las protagonistas son capaces de enfrentarse al monstruo e intentan luchar por sobrevivir.

La independencia de las mujeres y su capacidad para desenvolverse sin la ayuda de los hombres aparecen reflejadas a través de dos personajes secundarios. El primero de ellos aparece al principio de la historia, cuando vemos a una trabajadora de mantenimiento, arreglando una bombilla en el instituto. La segunda aparece taladrando la puerta de la entrenadora Jana para incluir una mirilla. Ambas demuestran poseer las mismas habilidades manuales que cualquier hombre. Estas dos imágenes buscan, influidas por las teorías de género y psicoanalíticas, romper con la mirada cinematográfica tradicional de la mujer:

Las mujeres están constantemente enfrentadas a su propia imagen de una forma u otra, pero lo que ellas ven tiene poca relación o relevancia con sus propias fantasías inconscientes, sus miedos ocultos y sus deseos. Son transformadas todo el tiempo en objetos de exhibición, para ser miradas y contempladas por los hombres. Todavía, en un sentido real, las mujeres no están ahí del todo. El desfile no tiene nada que ver con la mujer, sino con el hombre. [...] Las mujeres son simplemente el escenario en el cual los hombres proyectan sus fantasías narcisistas³⁹⁰. (Mulvey, 2009: 13)

La película busca alterar esta mirada de diferentes maneras. En primer lugar, romper con la naturalización del trabajo físico como algo puramente

³⁸⁹ Texto original: "Mobile heroism wanting male representative, and passive dank spaces wanting female ones."

³⁹⁰ Texto original: "Women are constantly confronted with their own image in one form or another, but what they see bears little relation or relevance to their own unconscious fantasies, their own hidden fears and desires. they are being turned all the time into objects of display, to be looked at and gazed at and stared at by men. Yet, in a real sense, women are not here at all. The parade has nothing to do with woman, everything to do with man. [...] Women are simply the scenery onto which men project their narcissistic fantasies."

masculino. En segundo lugar, centrándose en los deseos propios de estas mujeres a través de sus diálogos. En tercer lugar, transformando la mirada masculina de Russ Thorn en algo peligroso que amenaza la vida de cuanto aparece. El cambio de mirada, que incide en la reivindicación de la independencia femenina dentro de la normalidad (frente a la monstruosidad), debe entenderse también como respuesta a un clima conservador y tradicionalista que utilizaba el terror para reafirmarse en contra del feminismo (Sharrett, 1991).

Por último, las otras dos víctimas son el señor Contant y la entrenadora Jana, que fallecen en el momento en que tropiezan con Russ Thorn. Al ser las únicas dos figuras de autoridad, profundizaremos en ellas en el punto de las autoridades.

5. 8. 3. 3. *Las autoridades*

The Slumber Party Massacre es una película que se caracteriza por la ausencia de autoridades. La única presencia real es, al comienzo de la película, cuando los padres de Trish se marchan, y al final, cuando se escucha de fondo el sonido de unas sirenas de coche de policía acercándose a donde están las supervivientes. Por tanto, no existe ninguna figura que ofrezca una seguridad y una solución al problema. La ausencia de autoridades responde, por una parte, a la mentalidad conservadora que se estaba imponiendo en torno a que, en Estados Unidos, “el pecado está aún en toda su extensión. Se ven los conflictos entre el deseo individual y la estabilidad social propagarse alrededor de ellos³⁹¹” (Chernus, 2006: 35). Esta ideología nos hace entender por qué las películas *slasher* no solían contar con autoridades que pudiesen detener a tiempo al villano. Por otro lado, la propia competitividad de la sociedad de los ochenta impulsaba al individuo:

Desde su niñez hacia un grado relativamente elevado de autorregulación y de independencia personal. Esto hace que se acostumbre a competir con otros; aprende desde edad muy temprana que diferenciarse de otros y destacar por encima de otros

³⁹¹ Texto original: “Sin is still at large. They see conflicts between individual desire and social stability raging all around them.”

mediante las cualidades, esfuerzos y obras es algo digno de aplauso y de lo que uno puede enorgullecerse. (Elias, 1990: 169)

Volviendo a las figuras de autoridad, la película únicamente refleja dos figuras: la entrenadora Jana y el vecino de Trish, el señor Contant. Ambas, al igual que Russ Thorn, son adultos y, en su caso, se espera que su presencia conlleve al impedimento de la matanza. La entrenadora Jana es una mujer joven, que vive sola, y lidera al equipo de baloncesto. Esta entrenadora vive con su gato y está pendiente de las chicas y su fiesta. Por ello, cuando oye por el teléfono sus gritos, decide ir en su ayuda. Su enfrentamiento con Russ Thorn, cuando está oculto tras una manta, simboliza el enfrentamiento entre el feminismo y el conservadurismo. El psicoanálisis había influido enormemente, tanto en el feminismo como en buena parte de la sociedad, por lo que el arma de la entrenadora tiene forma de triángulo, que simbolizaría el sexo de la mujer, mientras que Thorn porta un taladro, cuya broca representa el poder masculino genital. A pesar de luchar por sobrevivir, la entrenadora finalmente es vencida y Russ Thorn consigue acabar con ella.

Por su parte, el señor Contant es otro elemento que pretende poner de manifiesto el discurso de normalización de una sociedad feminista. El señor Contant es un hombre joven y atractivo, que vigila a las chicas. Él aparece varias veces en casa de Trish, merodeando alrededor de la casa algunas veces. A pesar de encarnar la vigilancia, en tanto que instrumento para reprimir cualquier actuación reprochable, este personaje se demuestra incapaz para defender a las chicas de los peligros a los que se ven sometidas. En este sentido, el señor Contant personifica el descontento generalizado que existía en Estados Unidos hacia las autoridades.

En conclusión y, desde el punto de vista histórico, la sensación de inseguridad que venía extendiéndose, desde los años anteriores, había provocado tal desconfianza. Dicha razón es la que explica por qué ambas figuras de autoridad y protección fallan en su tarea, ya que, en los ochenta, existía “una desconfianza hacia el gobierno y otros tipos de autoridad y una

preferencia por un gobierno con poder limitado; una preferencia por las metas y los valores individuales sobre los colectivos³⁹² (Utter y True, 2000: 70).

5. 8. 3. 4. Oposición entre la monstruosidad y la normalidad

Tras hablar de los diferentes elementos que conforman la cinta, en este apartado, pasaremos a hablar de la manera en que se conforma la relación entre ellos. La normalidad que la película presenta está encarnada por Trish, Valerie y el resto de chicas adolescentes, además de las figuras masculinas, que adoptan un papel secundario, al igual que el de las dos figuras de autoridad que aparecen. Todos los individuos que conforman esta normalidad ofrecen un discurso homogéneo de clase, en el sentido en que todos viven en el mismo barrio y en el mismo tipo de casas, cuyos elementos son rápidamente asociados a la clase media.

Atendiendo a la relación de conceptos en toda historia de terror, donde la normalidad se ve amenazada por el monstruo, la historia de *The Slumber Party Massacre* no solo nos habla de la lucha entre el feminismo y el conservadurismo, sino también de la situación que Estados Unidos estaba viviendo a principios de la década de los ochenta desde el punto de vista económico. Así, tal y como afirman Leonard Quart y Albert Auster, las diferencias económicas entre los ricos y los pobres se agrandaron y la mentalidad capitalista fue dominando culturalmente en esta misma década, la cual fomentaba la riqueza económica como sinónimo de éxito y, con ello, “el trabajo era una medida para alcanzar un estatus mayor y estilo de vida más próspero, y la felicidad podía ser realizada solo a través de la búsqueda persistente de las necesidades de uno mismo” (Quart y Auster, 1991: 141). De esta manera, asociar la normalidad a la clase media refuerza la asunción de que la estabilidad y la riqueza sean sinónimos, de manera que cualquier elemento externo que amenace la supervivencia de este pensamiento se convierte en peligroso.

³⁹² Texto original: “A distrust of government and other types of authority and a preference for a government with limited power; a preference for private goals and values over collective ones.”

La monstruosidad, por su parte, se vincula a la clase trabajadora en la figura de Russ Thorn. En primer lugar, Russ Thorn va vestido con una cazadora y unos pantalones vaqueros, una camiseta roja y unas botas negras de piel. A diferencia de las chicas, que van vestidas a la moda del momento o con pijamas, la ropa vaquera se asocia, en este sentido, a la clase trabajadora y, en cierta medida, al cowboy, ya que, tal y como afirma James B. Salazar:

Las dimensiones semánticas de la ropa vaquera están también ramificadas mediante su afiliación a un grupo de discursos culturales más amplios disponibles a través de la figura del cowboy. [...] Mientras que la ropa vaquera como parte de la 'vestimenta' del cowboy, como un artículo individual en la vestimenta diaria, en muchos contextos de uso, puede evocar elementos específicos propios con el cowboy y no otros. [...] De esta manera, la relación funcional directa con el mundo supuesto de la clase trabajadora está asociada con la compleja relación del cowboy con la naturaleza, una que inherentemente se asienta sobre una relación transgresiva y crítica con el campo social de la ciudad³⁹³. (Salazar, 2010: 304)

Igualmente, la monstruosidad recuerda a la América tradicional y conservadora, así como a una clase trabajadora cada vez más empobrecida. Clase trabajadora y conservadurismo se unen como peligro para la supervivencia de la clase media, comprendida como el sector estadounidense más avanzado y liberal. La frontera entre la asociación normalidad-clase media (avanzada y liberal) y monstruosidad-clase trabajadora (tradicional y conservadora) demuestra la permanencia de una frontera mental que se asienta en la diferencia económica y de clase, que tiene como consecuencia la pervivencia de ciertos estereotipos mentales (Goddard, 2012).

Volviendo al monstruo y su relación con la normalidad, en tanto que construcción de la misma, frente a un grupo mayoritariamente femenino, Russ Thorn se presenta como un hombre adulto, blanco y de clase trabajadora. Su presentación como asesino en masa, además, nos anuncia el peligro que su presencia supone para la normalidad hegemónica. Su previa presentación con

³⁹³ Texto original: "The semantic dimensions of denim are also ramified through their affiliation with a number of broader cultural discourses available through the figure of the cowboy. [...] While denim works as part of the 'costume' of the cowboy, as an individual item in everyday dress, in many contexts of use, it can evoke very specific elements associated with the cowboy and no other. [...] Hence the unmediated functional relation to the world supposed of the working-class body is associated with the cowboy's complex relation to nature, one that inherently stands in a transgressive and critical relation to the social field of the town."

calificativos como asesino en masa amplía el peligro de su existencia en este ambiente. Asimismo, las víctimas que, primeramente, escoge nuestro asesino son mujeres jóvenes y bellas. En línea con el subgénero *slasher*, esta película utiliza Russ Thorn como castigo moral de unas mujeres que se han alejado del camino conservador.

Para hablar de este monstruo moral, en primer lugar es importante tener en cuenta el discurso patriarcal que imperaba en la América de Reagan, donde los valores de fuerza, decisión, agresividad, etc., se conectaban con lo masculino y, en consecuencia, eran leídos de manera positiva. En este sentido, se privilegia a los hombres por su naturaleza biológica en la jerarquía de género, de tal manera que “moldean la ideología, la filosofía, el arte y la religión para adaptarlas a sus necesidades³⁹⁴” (Mirkin, 1984: 42). La capacidad de Thorn para infligir daño y acabar con sus víctimas evoca la cultura de la crueldad, la cual, según James Waller, consiste en “es un universo moral invertido, determinado por un proceso de brutalidad, en el que lo correcto se convierte en equivocado, y la cura se ha convertido en matar; y la vida se ha convertido en muerte³⁹⁵” (Waller, 2002: 203).

La profundización en los personajes femeninos del relato pretende criticar al monstruo como castigo moral de jóvenes impúdicos, cuyo relato existía en muchos de los argumentos *slasher*. En ellos, se evita empatizar con los jóvenes en favor de un monstruo cuya “depredación es una parte necesaria del orden [que la sociedad estadounidense conservadora considera] natural³⁹⁶” (Martín Alegre, 1996: 257). En esta película, el monstruo se presenta igualmente como castigo moral, aunque las víctimas son sancionadas por su independencia, su resolución y su determinación. Ello explica la razón por la cual, la separación en esta unión femenina, que sirve de metáfora de la importancia de la unión de las mujeres en el feminismo, supone la muerte inmediata, de manera que las que consiguen sobrevivir son las que permanecen unidas, las cuales reúnen las características que Sarah Trencansky ha reconocido como propias en la década de los ochenta:

³⁹⁴ Texto original: “They mold ideology, philosophy, art and religion to suit their needs.”

³⁹⁵ Texto original: “It is an inverted moral universe, shaped by a process of brutalization, in which right has become wrong; healing has become killing; and life has become death.”

³⁹⁶ Texto original: “Predation is a necessary part of the natural order [considered by the conservative America].”

La *Final Girl* es descrita como más poderosa que nunca. A diferencia de las heroínas de los *slasher* de la década de los setenta, quienes normalmente sobrevivían aparentemente al azar, basada en su habilidad para gritar, correr, y evitar la persecución del monstruo, la nueva generación de *Final Girls* es notable por su inquebrantable determinación y fuerza³⁹⁷. (Trencansky, 1995: 64)

En este sentido, atendiendo a la misma oposición de adulto (monstruo) y de adolescente (normalidad) que la película presenta, es importante tener en cuenta que, tal y como afirma L. J. Degraffenreid, los protagonistas de este subgénero también se comportan de manera rebelde porque es su única manera de enfrentarse contra una sociedad autoritaria y abusiva, representada por los adultos (Degraffenreid, 2011). En *The Slumber Party Massacre*, esta oposición se revela de manera mucho más evidente debido a que el villano es un hombre adulto que pretende acabar con la vida de las heroínas.

En resumen, la oposición entre ambos conceptos adopta aquí diferentes discursos donde entran abiertamente en conflicto: la clase, el género, la ideología y la generación fundamentalmente. La clase media, avanzada, femenina, feminista y joven verá amenazada su continuidad por la aparición de un monstruo conservador, adulto, masculino y misógino. La necesidad de aterrorizar que requiere el terror se sirve de una serie de estereotipos que se asientan sobre las fronteras mentales que intenta ocultar el discurso nacional.

5. 8. 3. 5. Espacios de conflicto

Las localizaciones de esta película están situadas en Venice (California) y, básicamente, la acción se desarrolla en dos lugares: el instituto donde estudian las chicas y la casa de Trish. Así, en este caso de estudio, la localización principal es el barrio suburbano, que no opone la contraposición de dos localizaciones. Desde el punto de vista cultural, el instituto es el lugar donde los chicos y chicas adolescentes estudian con el objetivo de labrarse un futuro próspero. Sus progenitores confían en la seguridad de estos lugares porque está vigilado por otros adultos, que buscan el mismo objetivo para estos

³⁹⁷ Texto original: "The Final Girl is depicted as more powerful than ever before. Unlike the 1970s *slasher* heroines, who usually survived seemingly at random, based on their ability to scream, run, and avoid the pursuing monster, the new generation of Final Girls is notable for its unflinching determination and strength."

individuos. El género *slasher* empezó a situar el peligro en lugares como el instituto, las universidades o las áreas residenciales, lo que responde a esa creciente sensación de inseguridad que se había expandido a lo largo del país. Además, era importante entender que es en este momento cuando los adolescentes podían acceder al visionado de las películas *slasher*:

Mantener a los adolescentes alejados de las películas de terror fue, al final, una batalla perdida. En los sesenta, la prevención de los niños al acceso de películas violentas fue mucho más fácil que en las décadas posteriores. Los estándares de programación de televisión prohibieron películas como *Psycho* para ser emitidas. La llegada del vídeo y los canales privados de televisión a finales de los setenta y principios de los ochenta cambió esto. Los canales de televisión y la televisión por cable dieron a aquellos jóvenes que no habían podido ver las películas en los cines la oportunidad de verlas en sus propios hogares³⁹⁸. (Grunzke, 2015: 96)

Por ello, desde un punto de vista histórico, el hecho de que las protagonistas estén en su instituto, un lugar de seguridad, donde juegan, estudian, e incluso se duchen juntas y, mientras tanto, sean observadas por un extraño que pretende matarlas, debe ser entendido como un miedo histórico por la creciente inseguridad que existía.

El hogar de Trish es otra de las localizaciones principales, la cual es una casa individual, situada en un barrio residencial. Aparte de la casa de Trish, se puede observar que, tanto la de Valerie como la de la entrenadora Jana presentan características muy similares. La sensación de seguridad que les ofrece su espacio de confort responde a la homogeneidad de los espacios habitacionales presentados, ofrecido también por la clase económica que habitan estos espacios. Desde este punto de vista, la película ahonda en la inseguridad de los lugares familiares como se puede comprobar en la escena en que Trish está sola en su casa tocando el piano y su vecino entra en su casa, hacia el minuto 20, sin que ella pueda evitarlo, porque ha dejado una puerta abierta. A pesar de lo sucedido, cuando Trish está con sus amigas, no

³⁹⁸ Texto original: "Keeping adolescents away from horror films was, in the end, a losing battle. In the 1960s, preventing children from accessing violent films was much easier than in the following decades. Broadcast television standards prohibited films like *Psycho* from being aired. The advent of the videocassette recorder and VCRs television in the late 1970s and early 1980s changed this. VCRs and cable TV gave adolescents who would have been denied entry into those films in the theaters the opportunity to see them in their own homes."

presta atención a lo que ocurre alrededor de su casa, por lo que no detecta que los chicos las observen ocultos desde fuera de la ventana.

La historia incide en el individualismo de la clase media, ya que la vivienda de este tipo de áreas se describe en términos de “separación del mundo del trabajo y del mundo de los otros³⁹⁹” (Murphy, 2009: 138), tal y como muestra el aislamiento de Valerie en su propio hogar. A pesar de todo lo que está sucediendo en la casa de al lado, Valerie y su hermana no consiguen saber lo que está pasando hasta que su hermana Courtney va a casa de Trish y Valerie decide seguirla.

Por último, la habitación de Trish funciona como metáfora del paso de la niñez a la vida adulta, ya que su habitación, con decoración infantil de tonalidad rosa, está repleta de peluches. En esa misma escena, ella decide deshacerse de algunos de ellos, entre los que se encuentra una Barbie. Posteriormente, dicha Barbie será la que servirá a Russ Thorn para asustar a las chicas, manchándola completamente de sangre y dejándola en la ventana como advertencia.

5. 8. 4. Conclusiones

The Slumber Party Massacre es una película que se presenta como contra-discurso del subgénero *slasher*, en el sentido en que intenta confrontar con todos los elementos misóginos que predominan en las cintas de este subgénero. Por ello, a diferencia de otras historias, en esta película no se castiga la promiscuidad y el abuso de drogas, sino la independencia o el simple hecho de ser mujer. A pesar de ello, el estereotipo de clase es un elemento presente en esta historia. Así, la normalidad se asocia a una clase media avanzada y civilizada frente a una monstruosidad vinculada al conservadurismo y a la clase trabajadora.

Desde el punto de vista histórico, *The Slumber Party Massacre* sirve como relato de las tensiones y los obstáculos a los que se estaba enfrentando el feminismo en una sociedad donde Reagan había reinstaurado el discurso de

³⁹⁹ Texto original: “Separation from the world of work and from the world of others.”

El asesino en serie en el cine de terror estadounidense (1960-1986): un discurso en la cultura popular

la vuelta a la América tradicional, donde la moral puritana rigiese las vidas de los estadounidenses.

5. 9. *Henry: Portrait of a Serial Killer* (1986)

5. 9. 1. *Ficha de la película*

Producción:	Maljack Productions
Productor:	John McNaughton, Steven A. Jones, Lisa Desmond
Distribución:	Greycat Films (1990)
Dirección:	John McNaughton
Guion:	John McNaughton, Richard Fire (basado libremente en la vida del asesino en serie Henry Lee Lucas).
Música:	John McNaughton, Ken Hale, Steven A. Jones
Director de fotografía:	Charlie Lieberman
Fecha de estreno en EEUU:	24 de septiembre de 1986 (Chicago International Film Festival), 5 de enero de 1990 (en cines, limitado), 7 de septiembre de 1990 (en cines)
Reparto principal:	Michael Rooker (Henry), Tom Towles (Otis), Tracy Arnold (Becky)

5. 9. 2. *Contextualización*

5. 9. 2. 1. *Introducción*

Henry: Portrait of a Serial Killer fue una película dirigida por John McNaughton en el año 1986. Las razones que nos han llevado a escogerla como objeto de estudio son de diversa naturaleza. En primer lugar, el estilo semi-documental que busca esta película explica que, además de utilizar a un asesino en serie real como fue Henry Lee Lucas, los personajes que aparecen conserven los nombres que poseían en la realidad. Asimismo, la narración pretende ofrecer un acercamiento lo más exacto posible a lo que se conocía de la historia. A pesar de ello, el relato lleva asociado una serie de estereotipos que ayudaban a mitificar y ficcionalizar al asesino en serie como es su efectividad o el propio pasado.

En segundo lugar, el monstruo *slasher* se caracteriza por moverse en el umbral de lo irreal y difuminar los límites entre realidad y la fantasía. En cambio, *Henry: Portrait of a Serial Killer* pretende escapar a este discurso y

criticar ciertos problemas sociales que eran entendidos como resultado de la desviación de la moral.

Por último, *Henry: Portrait of a Serial Killer* es una película de transición para el género, debido a que representa el paso al cine de terror de la postmodernidad, donde los roles tradicionales y las fórmulas eran subvertidas.

5. 9. 2. 2. Contexto cinematográfico

La realización de *Henry: Portrait of a Serial Killer* se produjo, como ya hemos afirmado, en 1986. Sin embargo, su estreno no se produjo hasta cuatro años después por dos razones:

La compañía procedió a mantenerla durante siete meses antes de decidir no estrenarla. Dos razones diferentes han sido citadas para la retirada del título por parte de Vestron. Primero, complicaciones legales: los abogados de Vestron pensaron que *Henry* era demasiado arriesgada para una inversión porque usaba sus nombres reales y temieron ser denunciados por sus familiares. Segundo, Vestron quería los derechos de la distribución en vídeo, así como la distribución en cines mientras que MPI quería retener los derechos potencialmente lucrativos del vídeo⁴⁰⁰. (Kimber, 2011: 17-18)

El director de esta película, John McNaughton, procedente de Chicago, nació el 13 de enero de 1950 y fue criado en el seno de una familia de clase trabajadora. Su interés por el cine y la televisión le influyeron enormemente en su carrera profesional, ya que acabaría estudiando cine, televisión y fotografía en el Columbia College. Sin embargo, su vida dio unos cuantos tumbos hasta poder realizar esta película, que fue su primer largometraje de ficción. Se trató de una película que coguionizó junto con Richard Fire, con quien colaboró en otra película *The Borrower* (*Mutación asesina*, John McNaughton, 1991).

Desde el punto de vista cinematográfico, la década de los ochenta se caracterizó por la vuelta a una fusión de los grandes estudios, que comenzaron a desarrollar un cine basado fundamentalmente en la nostalgia y los efectos

⁴⁰⁰ Texto original: "The Company proceeded to hold onto it for seven months before deciding not to release it. Two different reasons have been cited for Vestron pulling out. First, legal complications: Vestron's lawyers felt *Henry* was too risky an investment because it used real names and they feared that they might be sued by relatives. Second, Vestron wanted the rights to home-video distribution as well as theatrical distribution whilst MPI wanted to retain the potentially lucrative video rights."

especiales. Al mismo tiempo, los productores independientes comenzaron a jugar un papel más importante en la industria, gracias a la aparición del vídeo, como ya habíamos comentado. En líneas generales, a pesar de que el cine ofrecía argumentos más conservadores, algunas películas localizaron las tensiones sociales, tal y como afirma Leger Rindon, las cuales servían como historias alternativas, siendo el caso de *Platoon* (Oliver Stone, 1986), *Blue Velvet* (*Terciopelo azul*, David Lynch, 1986), etc. (Prince, 2007).

La historia de *Henry: Portrait of a Serial Killer* está basada en un asesino en serie real, cuyo nombre es Henry Lee Lucas, el cual se estableció como la figura que demostraba el miedo paranoia, casi fantasioso, de este tipo de criminales. Así:

Lucas fue condenado por el asesinato de 'solo' once personas, mayormente autoestopistas que estuvieron en la autopista I-35 de Texas. Sin embargo, reclamó haber cometido 360 asesinatos a lo largo de Estados Unidos, México, y Canadá, comenzando desde 1962, cuando tenía 15 años, hasta su arresto en 1982. La policía descarta algunas de sus confesiones y cree que más probablemente asesinó alrededor de cien personas, por arriba⁴⁰¹. (Vronski, 2004)

Este asesino en serie nació en Blacksburg, Virginia, en el seno de una familia desestructurada con ínfimos medios económicos. Su padre era alcohólico y su madre era prostituta, lo que obligó a Henry a tener que entrometerse en asuntos ilegales para poder sobrevivir. En muchas ocasiones, su madre practicaba sexo delante de sus hijos e incluso pegaba a Henry. En una de esas ocasiones, Henry estuvo en el hospital a causa de estar inconsciente durante tres días. En resumen, la infancia tan violenta que vivió es una de las razones que encuentran muchos especialistas para explicar su carrera criminal. Tras varios crímenes, entre los que se encontraban fundamentalmente robos y algún asesinato no descubierto inicialmente, acabó asesinando a su madre en una discusión. A mediados de los setenta, conoció a Otis Toole, quien se convirtió en su compañero de fechorías a lo largo del país hasta 1983, año en que fue detenido.

⁴⁰¹ Texto original: "Lucas was convicted of killing 'only' eleven people, mostly hitchhikers in Texas along Highway I-35. However, he claimed to have committed 360 murders across the United States, Mexico, and Canada, beginning from 1952, when he was fifteen years old, until his arrest in 182. Police discount some of his confessions and believe that most likely he killed in the vicinity of 'only' a hundred people, tops."

Las biografías de los asesinos en serie habían cobrado especial relevancia en los medios de comunicación, donde floreció el género conocido como “ficción basada en crímenes reales” o *true crime fiction*. De esta manera, este tipo de criminales ocupaban un espacio en los programas de televisión que ofrecían “descripciones gráficas de las escenas de asesinatos que acompañaban un rango de metáforas normalizadoras y no normalizadoras⁴⁰²” (Gregoriou, 2011: 96). La normalización de este tipo de programas durante los ochenta incidió en la idea de que estos “actos grotescos de violencia homicida parecían convertirse en eventos ordinarios sintomáticos de una sociedad en crisis extrema⁴⁰³” (Niemi, 2006: 383). En consecuencia, “a mediados de los ochenta, la prensa creó una especie de locura, cuando no pánico, en torno a este tema, y los que estábamos en el FBI, así como otras personas interesadas en la creación del PDCV, contribuimos a dar la impresión de que existía un gran problema que necesitaba resolverse” (Ressler 2005: 289).

Por tanto, *Henry: Portrait of a Serial Killer* debe enmarcarse en un contexto de endurecimiento de la Guerra Fría, donde el miedo paranoico a amenazas externas tales como el satanismo o los asesinos en serie imperaba en el ambiente. Asimismo, la comprensión moral de los problemas conllevó a la creación de enemigos “malignos” que debían ser destruidos, evitando así un cuestionamiento del orden social y económico de Estados Unidos durante la década de los ochenta.

5. 9. 2. 3. Sinopsis de la película

La historia comienza con la presentación de Henry Lee Lucas (Michael Rooker) a través de un montaje alterno, donde muestra la vida pública de Henry y los asesinatos que va cometiendo en su camino hasta llegar a la ciudad de Chicago. Tras esta escena, Otis (Tom Twoles) va a recoger a su hermana Becky (Tracy Arnold) al aeropuerto, quien, a causa de problemas con su ex marido, ha decidido marcharse de su hogar y mudarse a una gran ciudad para encontrar un trabajo mejor y poder llevar a su hija Laura Lee. Al llegar a

⁴⁰² Texto original: “Graphic descriptions of the murder scenes accompany a range of normalising and abnormalising metaphors.”

⁴⁰³ Texto original: “Grotesque acts of homicidal violence seemed to become ordinary occurrences symptomatic of a society in extreme crisis.”

casa de Otis, conoce a Henry, que es compañero de piso de su hermano. Cuando acaba su trabajo, decide ir a la casa donde se encuentra la última víctima que había elegido.

En la siguiente escena, se ve a Otis trabajando en una gasolinera, donde recibe a un cliente con el que acuerda un lugar para traficar con drogas ilegalmente. Cuando Otis llega a casa, mientras Becky se encarga de preparar la cena, le cuenta a su hermana que conoce a Henry por haber coincidido en la cárcel y que su compañero fue acusado de matar a su madre. Cuando Becky y Henry se quedan solos, Becky aprovecha para preguntarle por la veracidad de este hecho, tras contarle los abusos a los que fue sometida por su padre. La siguiente escena se centra en los tres sentados en la cocina de nuevo, donde Becky les cuenta que ha conseguido trabajo en una peluquería. A pesar de ello, Otis se burla de ella, e incluso, intenta besarla, lo que provoca que Henry reaccione violentamente y la defienda de su hermano. Tras este percance, Otis y Henry salen a tomar una cerveza. En su salida, se acuestan con dos prostitutas a las que acabarán asesinando. Como Otis no ha matado nunca a sangre fría, se pone nervioso, pero Henry le tranquiliza y comen en el coche.

Al día siguiente, Otis y Henry van a comprar una televisión nueva a un garaje ilegal, donde matan al vendedor por haberse negado a bajar el precio de sus productos. Tras llevarse la mejor televisión y una videocámara, se graban en su casa y Becky aprovecha para besar a Henry, lo que provoca que se altere. Más adelante, Otis acudirá a la cita con el trabajador social, quien muestra un enorme desinterés por su vida y, únicamente, realiza preguntas rutinarias. Posteriormente, Otis se encuentra con su cliente, le suministra las drogas, e intenta acostarse con él. La respuesta del cliente es golpearle y marcharse corriendo, lo que provoca el enfado de Otis, que desea asesinarle. Henry le advierte que es una mala idea y le ofrece la posibilidad de matar a un individuo al azar para calmar su ira. Tras este asesinato, Otis y Henry irán por la ciudad y acabarán grabando uno de sus asesinatos en el hogar de una familia de clase media. La obsesión de Otis por ver este asesinato hace que lo vea incesantemente. Cuando salen por la ciudad, va grabando todo hasta que finalmente, se da un golpe con una farola y la cámara acaba rota.

Mientras tanto, Becky se entera de que su ex marido está en la cárcel, por lo que decide volver a por su hija, y le pide que se marche con ella. Henry, dubitativo, le dice que le deje pensarlo y la invita a cenar fuera. Cuando vuelven de cenar, se encuentran a Otis dormido, por lo que Becky aprovecha para intentar acostarse con Henry. Otis aparece en la puerta y Henry aprovecha para salir y asesinar a una mujer por su ansiedad. Cuando vuelve, descubre que Otis está violando a su hermana, por lo que le ataca y acaba asesinándole. Becky y Henry se marchan de la casa y pasan la noche en un motel. La siguiente escena nos muestra a Henry, saliendo solo del motel, para dirigirse a su coche y marcharse. Finalmente, vemos como Henry para su coche en mitad de la carretera, coge una maleta que tiene en el maletero, la cual seguramente contenga los restos de Becky, la deja allí y continúa su camino.

5. 9. 2. 4. *Estilo cinematográfico*

Henry: Portrait of a Serial Killer es una película con un estilo narrativo cercano al relato documental, cuyo objetivo es presentar los hechos desde un discurso naturalista y crítico. Así, los asesinatos no buscan el detallismo gráfico en la sangre y la originalidad característica de los asesinatos que aparecía en los títulos *slasher*. La primera escena que presenta imágenes de los cadáveres con un fondo sonoro con los gritos desesperados de estas víctimas antes de morir evidencia la influencia de las televisiones en el relato de las noticias. La reconstrucción de su historia intenta escapar del sensacionalismo en torno a la figura de este criminal, aunque, como hemos afirmado previamente, el elevado número de víctimas es el resultado de la mitificación del asesino en serie. San Kimber se refiere a la película desde el punto de vista estilístico con las siguientes palabras:

Las desviaciones de *Henry* de la forma clásica incluyen una falta de situaciones narrativas dominantes o enigmas, la ausencia de una búsqueda narrativa o conductora en el desarrollo, una estructura narrativa baja que pierde la relación entre causa y efecto y una concentración en lo arbitrario, lo mundano y lo cotidiano en lugar de lo espectacular: cosas parecen simplemente pasar y, cuando las

crisis dramáticas ocurren, son abruptas y tienden a tener una falta de cierre⁴⁰⁴. (Kimber, 2011: 66)

En este interés por ofrecer un discurso realista, *Henry: Portrait of a Serial Killer* desarrolla toda su acción en localizaciones y escenarios reales. La historia se desarrolla tanto durante el día como durante la noche, lo que simula ser una narración que se acerca al relato en tiempo real. Al mismo tiempo, los tres protagonistas ofrecen actuaciones sobrias, que evitan cualquier tipo de exceso en su lenguaje o en sus movimientos. El lenguaje que acompaña a los tres es un tono vulgar, con errores gramaticales, que busca situar a sus personajes dentro de su clase social.

La música revela cierta variedad a lo largo de la película. El tono principal se caracteriza por ser un tono discordante, cuyos instrumentos de cuerda y de piano buscan alterar al espectador. La mayoría de la música que escuchamos busca tener el mayor naturalismo posible, por lo que la utilización de la música extradiegética se utiliza para momentos concretos. La presentación de Henry está dividida entre la música *country/folk* que escucha cuando va en el coche, las imágenes con ambientación sonora de los asesinatos, que revelan los cadáveres de sus víctimas, y la música de persecución que le acompaña, cuando persigue a la víctima potencial, el cual, sirve asimismo como ampliación de la psicología del personaje de Henry, al igual que sucede con otros asesinatos.

5. 9. 2. 5. Recepción

Henry: Portrait of a Serial Killer recibió comentarios bastante positivos por parte de algunos críticos reputados, como es el caso de Caryn James en *The New York Times*:

Ver a estos personajes incondicionalmente desde fuera, el filme pierde cualquier reclamo para entender sus motivos. Pero las observaciones del señor McNaughton son tan espeluznantes y

⁴⁰⁴ Texto original: “*Henry’s* deviations from classical form include a lack of an overarching narrative situation or enigma, an absence of a strong forward-moving drive or narrative quest, a low-key narrative structure that loosens the relationship between cause and effect and a concentration on the arbitrary, mundane and everyday over the spectacular: things seem just to happen and, when dramatic crises do occur, they are abrupt and tend to lack closure.”

precisas que ganan algo de estatura artística incluso cuando cruzan la línea que hace al público voyeur y cómplice. Cuando Henry y Otis graban y reproducen de nuevo el enfermo asesinato de una familia, el señor McNaughton sitúa a su público en la posición de los asesinos, viéndose a sí mismos en televisión serenamente. Ofrece un conocimiento visual sin ningún tipo de entendimiento, una aproximación cinemática pura y efectiva. Tales momentos hacen de *Henry* mucho más que el *slasher* que podía haber sido, y mucho menos que la iluminación de una mente criminal que su título proclama⁴⁰⁵. (James, 1990: electrónica)

Roger Ebert fue otro de los críticos que prestó atención a esta película y alabó su originalidad y su estilo “objetivo” de grabación:

A diferencia de las típicas cintas *slasher*, *Henry* no emplea el humor, bromas exageradas o un antihéroe colorido. Filmado en la gris aguanieve y las noches de invierno mojado de los callejones traseros de Chicago, los bares *honky-tonks* y un apartamento apagado, cuenta sobre un errante que mata extraños, eficientemente y sin remordimiento. La película contiene escenas de violencia cruel y estremecedora, cometida por el personaje que parece carecer de sentimientos comunes de la humanidad⁴⁰⁶. (Ebert, 1990: electrónica)

La película posee una continuación titulada *Henry II: Portrait of a Serial Killer* (*Henry: retrato de un asesino 2*, Chuck Parello, 1996) y se convirtió en una película de culto y una referencia al cine violento, como demuestran las referencias que aparecen en la película española dirigida por Montxo Armendáriz titulada *Historias del Kronen* (1995).

⁴⁰⁵ Texto original: “Watching these characters steadfastly from the outside, the film loses any claim to understand their motives. But Mr. McNaughton’s observations are so chilling and precise that they gain some artistic stature even when they cross the line that makes the audience voyeurs and accomplices. When Henry and Otis videotape and play back their sickening murder of a family, Mr. McNaughton places his audience in the position of the killers, coolly watching themselves on television. He offers visual knowledge without understanding, a pure and effective cinematic approach. Such moments make *Henry* much more than the slasher film it could have been, and much less than the illumination of a criminal mind that its title proclaims.”

⁴⁰⁶ Texto original: “Unlike typical *slasher* movies, *Henry* does not employ humor, campy in-jokes or a colorful anti-hero. Filmed in the gray slush and wet winter nights of Chicago’s back alleys, honky-tonks bars and drab apartment, it tells of a drifter who kills strangers, efficiently and without remorse. The movie contains scenes of heartless and shocking violence, committed by character who seem to lack the ordinary feelings of common humanity.”

5. 9. 3. *Análisis de la película*

5. 9. 3. 1. *El monstruo*

Henry: Portrait of a Serial Killer aparece como una película excepcional en nuestros casos de estudio porque se centra fundamentalmente en la figura de Henry Lee Lucas y su contexto. En este análisis, la monstruosidad y la normalidad no revelan unas barreras perfectamente delimitadas y, siguiendo a Marie-Hélène Huet, “la monstruosidad no es un peligro para el orden normal. El desafío es imaginar la norma como monstruosa sin deshacer la propia especificidad de la monstruosidad⁴⁰⁷” (Huet, 1993: 90). Es por esta razón por la que las víctimas de las que hablaremos más adelante habrán formado parte de la cotidianeidad del monstruo, ya que la película no permite la aparición de otro tipo de orden. De esta manera, la normalidad del monstruo se caracteriza por la banalización de la violencia y su utilización como herramienta necesaria de supervivencia en un Estados Unidos que se aleja del discurso tradicional en torno a la fortaleza y la inocencia. Por ello:

La película de McNaughton representa un ataque directo sobre el ‘efecto de goteo’ de Reagan⁴⁰⁸ y sus consecuencias sobre los pobres de América que, de acuerdo con McNaughton, fue crear una clase marginal económica sin esperanza que, para gente como Henry, la violencia se convierte en el método más viable para salir adelante⁴⁰⁹. (Towlson, 2014: 163-164)

Henry Lee Lucas es el monstruo de esta película y es definido como un asesino en serie errante que va matando a todas las víctimas que él decide. Por ello, la primera secuencia, con una duración de nueve minutos, es fundamental en la asociación de este individuo a la monstruosidad. Como hemos comentado previamente, el montaje alterno, que se sirve de imágenes a modo de *flashbacks*, utiliza la siguiente estructura:

⁴⁰⁷ Texto original: “Monstrosity is not a challenge to the normal order. The challenge is rather to imagine the norm as monstrous without undoing monstrosity’s own very specific.”

⁴⁰⁸ Esta teoría establece que, según políticas fiscales de favorecimiento de los más ricos, la economía va a generar beneficios que, desde arriba hacia abajo, generará beneficios para todos.

⁴⁰⁹ Texto original: “McNaughton’s film represents a direct attack on Reagan’s ‘trickle-down’ economics and its effects on America’s poor, which according to McNaughton was to create an economic underclass without hope, where for people like Henry, violence becomes the most viable method of getting by.”

1. Un plano de una mujer desnuda, tumbada sobre la hierba, cortada por todo su cuerpo.
2. Henry está en una cafetería, pide la cuenta y le dice unas palabras bonitas a la camarera del bar de carretera, tras pedirle un paquete de cigarrillos.
3. Dos cadáveres en una licorería que han sido disparados.
4. Henry va conduciendo y escuchando la radio sobre un puente de Chicago.
5. Una prostituta ha muerto a causa de clavarle una botella de cristal y su cadáver reposa sobre un inodoro.
6. Henry continúa conduciendo y escucha música *country*.
7. Aparece una mujer desnuda, boca abajo, ahogada en un río.
8. Henry sigue conduciendo, persigue a la potencial víctima femenina en coche, pero como su marido sale a buscarla, se aleja de este lugar y acaba recogiendo a una autoestopista con una guitarra.

Posteriormente, descubrimos, por un lado, que ha matado a esta chica porque le regala la guitarra a Otis y, por otro, que la víctima que había escogido inicialmente será asesinada porque se muestra su cadáver.

En primer lugar, Henry aparece como un asesino en serie imparable y totalmente peligroso por la efectividad de su método. La peligrosidad de este tipo de monstruo se debe a su capacidad de éxito, por un lado, y a convertirse en la metáfora oscura del sistema capitalista. En este sentido, se puede observar como las víctimas son cosificadas (el público no conoce el nombre de la práctica totalidad de ellas, salvo en el caso de Becky y Otis) y le sirven a Henry para calmar su ansiedad temporalmente. En palabras de Martin Lefebvre:

La condición bajo la cual canibalismo y asesinato en serie pueden aparecer para encontrarse coherentemente en la figura moderna del asesino en serie –como puede ser presenciado en un gran número de textos– porque ambos hechos pueden ser vistos como la transformación de las víctimas y sus cuerpos en *objetos de consumo*, en *cosas de consumo*, es decir, en cosas intercambiables materiales

no-individuales que pueden ser producidas y consumidas de forma serial⁴¹⁰. (Lefebvre, 2005: 52)

El asentamiento del individualismo como ideología dominante en Estados Unidos durante la década de los ochenta se consigue gracias a la asunción de ciertas ideas neoliberales. Así, existe una idea fundamental que consiste en que “diferenciarse de otros y destacar por encima de otros mediante las cualidades, esfuerzos y obras es algo digno de aplauso” (Elias, 1990: 169). Así, la capacidad del asesino en serie para poner en peligro dicha posibilidad se relaciona al concepto de terror postmoderno, en el sentido en que el asesinato del individuo por parte de estos criminales les da el poder de silenciar a los otros a través de “la eficiencia ganada por eliminación, o amenaza para eliminar un jugador del juego del lenguaje que comparte con él⁴¹¹” (Lyotard, 1984: 64). De hecho, la existencia del asesino en serie se convierte tanto en una metáfora oscura del capitalismo como en un individuo eficaz que puede acabar con la vida del ego individual y convertirlo en un cadáver.

A diferencia de otros estudios de caso, en *Henry: Portrait of a Serial Killer* el protagonista es presentado como un ser humano que utiliza la racionalidad para alcanzar su objetivo y lograr mejores posibilidades para coleccionar un mayor número de víctimas. La necesidad de este método y de asesinar personas lo explica aludiendo que no existe ninguna otra alternativa, ya que el mundo en el que vive la única manera de sobrevivir es destruyendo a los otros. En cuanto al método, Henry se lo explica a Otis cuando están grabando la paliza que están propinando unos individuos a un vagabundo:

HENRY: Si disparas a la cabeza con un 45 cada vez que matas a alguien, eso se convierte en tu marca, ¿comprendes? Pero si una vez estrangulas y la otra apuñalas, si otra vez degüellas y la próxima no, la policía no sabe qué hacer. Piensan que hay cuatro asesinos. Lo que les gusta, lo que les facilita su trabajo, sus esquemas, es lo que llaman *modus operandi*. [...] Es como dejar un reguero de

⁴¹⁰ Texto original: “The condition under which cannibalism and serial killing can appear to meet coherently in the modern figure of the serial killer –as can be witnessed in a great number of texts- because both can be seen to turn their victims and their bodies into *objects of consumption*, into *consumer things*, that is, into interchangeable non-individual material things that can be produced and consumed serially.”

⁴¹¹ Texto original: “The efficiency gained by eliminated, or threatening to eliminate, a player from the language game one shares with him.”

mierda, Otis. Es como las gotas de sangre de un ciervo al que han disparado. Lo único que tienen que hacer es seguir las gotas y muy pronto, encuentran el ciervo.

OTIS: ¿Por qué usamos una pistola?

HENRY: Podemos usarla. No digo que no podamos usarla, pero nunca utilices la misma dos veces. [Pasa a otra escena en que va conduciendo] Lo más importante es moverse mucho. Entonces es más difícil que te cojan⁴¹².

Por un lado, Henry es presentado como un hombre muy inteligente que sigue un método que ha estudiado en profundidad, cuya efectividad es alta en su caso. Esta idea que aparece como una constante en la película (los cadáveres que aparecen, la ausencia de policía, la capacidad para matar a quien elige) que evidencia la mitología existente en torno al asesino en serie, el cual, según Alzena Macdonald, es descrito “como un hombre inteligente, evasivo, y obsesionados con ‘hacer cosa’ a y con los cuerpos⁴¹³” (Macdonald, 2013a: 5). A pesar de que el poster promocional de la película afirmaba que “Él no es Freddy... Él no es Jason... Él es real⁴¹⁴”, el discurso alrededor de Henry lo sitúa como un ser humano como unas habilidades superiores.

En este sentido, Henry posee muchas características similares a los fuera de la ley, los cuales “han sido siempre los héroes americanos favoritos. Mientras una de las categorías que han admirado es el ‘hombre hecho a sí mismo’ (el pobre hombre que se hace malo), ellos son individualistas desafiantes, y a los americanos le gusta rendir homenaje al individualismo fuerte, especialmente si reta a la autoridad⁴¹⁵” (Leeming y Page, 1999: 144). Además, la similitud a estos héroes populares le posiciona como una figura de poder que tiene la capacidad de atracción y admiración a pesar de la

⁴¹² Versión original: “HENRY: If you shoot somebody in the head with a 45 everytime you kill somebody it becomes like your fingerprint see. But if you strangle one and stab another, one you cut up, one you don't, then the police don't know what to do. They think you're four different people. What they really like, what makes their job so much easier... a pattern. What they call a modus operandi. [...] It's like a trail of shit, Otis. It's like a blood droppings from a deer you've shot and all they gotta do is follow those droppings and pretty soon they're going to find that deer.

OTIS: Why do we use a gun?

HENRY: You can use a gun. I'm not saying you can't use a gun, just don't use the same gun twice. [Next scene, Henry's driving] The most important thing is to keep moving... that way they might never catch up to you.”

⁴¹³ Texto original: “As an intelligent *male*, elusive, and obsessed with ‘doing thing’ to and with bodies.”

⁴¹⁴ Texto original: “He's not Freddy... He's not Jason... He's real.”

⁴¹⁵ Texto original: “Have always been favorite American heroes. As one of several categories of the much-admired ‘self-made man’ (poor boy makes bad), they are defiant individualists, and American like to pay homage to rugged individualism, especially if it challenges Authority.”

monstruosidad de sus crímenes. La ficcionalización de su figura permite la asociación, según Caroline J. S. Picart y Cecil E. Greek, de ciertas características del vampiro con el asesino en serie, en el sentido en que “es el hombre blanco que simultáneamente ocupa la posición peligrosa y arriesgada de ser el monstruo victimizado (el asesino en serie como hijo abusado) y el predador glamuroso y súper humano (como seductor vampírico y genio)”⁴¹⁶ (Picart y Greek, 2007: 231).

De hecho, a pesar de la apelación al discurso realista de la película (por el reclamo publicitario, por el hecho de estar basado en hechos reales, por la ausencia de elementos fantásticos), ciertos estereotipos mitificados aparecen conectados con este asesino. Dicha mitificación se produce gracias a la asociación de su figura dentro del discurso de la criminalidad nacional estadounidense, lo que sirve como “ejercicio destinado a permitirles ser habitualmente percibidos en los mismos términos de no amenaza como es el caso de monstruos míticos domesticados como el hombre lobo o el vampiro. Es una manera de desarmar figuras amenazantes para disfrazarlos de atracciones cinemáticas o de circo”⁴¹⁷ (Grixti, 1995: 90).

Por otro lado, la humanidad de Henry es un aspecto que cobra bastante importancia en el desarrollo de la película. A pesar de su falta de empatía hacia sus víctimas, Henry revela ciertos comportamientos acordes con la ética del momento histórico. La cercanía con Otis y Becky le produce un sentimiento de amor/amistad que desemboca en un instinto de protegerles. Aunque proviene de una familia disfuncional, y profundizaremos en ello más adelante, el trío Becky-Otis-Henry aparece como un grupo familiar que repite los patrones previos. El impulso de protección con Otis queda patente en el momento en que Henry comparte su método con él como símbolo de defensa frente a un mundo que considera agresivamente hostil.

⁴¹⁶ Texto original: “It is the white male who simultaneously occupies the dangerous and endangered position of being the victimized monster (the serial killer as abused son) and glamorous and superhuman predator (as vampiric seducer and genius).”

⁴¹⁷ Texto original: “An exercise designed to allow them to be habitually perceived in the same unthreatening terms as is the case with domesticated mythic monsters like the werewolf or the vampire. It is a way of disarming threatening figures by dressing them up as circus or cinematic attractions.”

La relación con Becky y su deseo de defenderla de cualquier peligro está relacionado con su infancia. Las horribles vivencias que afrontó durante su niñez tuvieron como resultado que Henry no soporte ningún tipo de desviación sexual. Su relación con Otis sufre altibajos cuando este último muestra ciertas tendencias perversas en varias escenas del filme. La primera de ellas es cuando están Otis, Becky y Henry en la cocina y ella les cuenta que ha conseguido un trabajo en una peluquería, a lo que Otis responde con vejaciones a su hermana. Finalmente, cuando Otis intenta besarla, Henry la defiende reaccionando violentamente como muestra de su total desacuerdo ante esa actitud. En otra escena, Henry y Otis se graban a sí mismos torturando hasta la muerte a una familia desconocida, y Otis comienza a excitarse con el cadáver de la madre, lo que provoca el enfado de Henry, quien impide que Otis tenga sexo con él. La escena final que desencadena la muerte de Otis está relacionada con este mismo asunto, ya que Henry descubre que Otis está violando a Becky de manera muy agresiva, por lo que acaba matándolo. La profundización en el personaje de Henry desde una narración que incide en la humanidad del monstruo, en el sentido de que lo presenta como producto de la sociedad que le rodea, es un intento por parte del director de que “el psicópata desafíe nuestras nociones convencionales de moralidad y misericordia y responsabilidad, al preocuparse por la víctima⁴¹⁸” (Kawin, 2012: 174).

En resumen, el discurso en torno a la monstruosidad de Henry intenta ser lo más realista posible, de manera que queda explicado como la consecuencia de un contexto totalmente insano. Así, aunque Henry es descrito como un monstruo implacable también aparece como un individuo que sigue una ética similar a muchas creencias del momento.

5. 9. 3. 2. Las víctimas

Henry: Portrait of a Serial Killer ofrece un relato muy directo con ciertos rasgos nihilistas en torno a la víctima: cualquiera es un objetivo potencial para Henry Lee Lucas. En este sentido, Henry se convierte en la personificación del

⁴¹⁸ Texto original: “The psychopath challenges all our conventional notions of morality and mercy and responsibility, of caring about the victim.”

sentimiento apocalíptico que domina el discurso nacional americano (Bigsy, 2006), de tal manera que “el asesino en serie destruye la vida y en ese sentido ‘decrea’ lo que Dios originalmente realizó. De esta manera, a través del acto de decreación el asesino en serie se convierte en Dios de la única manera en que puede -y, como deidad, en su propia mente él logra la inmanencia⁴¹⁹” (Applegate, 1996: 64). Esta mitificación del asesino en serie, ya comentada previamente, se evidencia en el recuento de diecisiete víctimas que aparecen en pantalla y, siguiendo a Nicola Nixon:

Con la combinación del demonio gótico y la televisión, lo real es eclipsado totalmente, sirviendo solo para presentar una superficie reflexiva para ilusiones proyectadas. Para todo eso el asesino en serie, recubierto de la arquitectura del terror gótico, es supuestamente el mismo icono de la monstruosidad contemporánea real. [...] El asesino en serie sirve así como un recipiente para la articulación de lo que la sociedad estadounidense encuentra verdaderamente monstruoso a finales del siglo XX - la ‘gente de televisión’, o entidades sin autoría pero expertos de televisión en asesinatos, quienes se sumergen en sus fantasías, localizan y arrebatan a los niños de sus hogares, y los transforman en demonios. Y por definición una cifra representativa, el asesino en serie real estadounidense es, finalmente, idéntico a su contraparte monstruosa ficticia: una figura textual que puede simultáneamente exponer y bloquear lo que es culturalmente demasiado horrible para ser visto directamente⁴²⁰. (Nixon, 1998: 233)

Por tanto, la idea de que cualquier ser humano es una víctima potencial debe ser entendida dentro de esta mitificación apocalíptica. En el filme, se pueden diferenciar tres categorías de víctimas en función de la narración: aquellas cuyos asesinatos se producen fuera de cámara, aquellas cuyas muertes aparecen dentro de cámara y el asesinato de Otis y Becky.

⁴¹⁹ Texto original: “The serial killer destroys life and in that sense ‘decreates’ what God originally made. Hence, through the act of decreation the serial killer becomes God in the only way he can -and, as a god-like figure, in his own mind he achieves immanence.”

⁴²⁰ Texto original: “With the conflation of gothic demon and TV screen, the real is effaced altogether, serving only to present a reflective surface for projected illusions. For all that the serial killer, invested with the architecture of gothic horror, is supposed to be the very icon of real contemporary monstrosity. [...] The serial killer thus serves as a convenient vessel for the articulation of what American society finds truly monstrous in the late twentieth century -the ‘TV people’, or the authorless but authority-filled killer screen that drives fantasies, reaches out and snatches kids from their homes, and transforms them into demons. And as such a representational cypher, the real American serial killer is, finally, identical to his fictional monster counterpart: a textual figure that can simultaneously expose and occlude what is culturally too horrible to be viewed directly.”

La primera categoría se corresponde con las muertes fuera de pantalla, cuya descripción se produce a través de las escenas de los cadáveres y sus últimos jadeos como sonido de fondo ante la inminente muerte. Salvo un hombre y una mujer que aparecen vestidos, boca abajo, con un disparo en la frente, el resto de cuerpos se corresponden con mujeres: una mujer desnuda y arañada sobre un césped, una mujer con lencería erótica sobre un inodoro y con una botella clavada en la boca, una mujer ahogada, boca abajo, en un río, una autoestopista que recoge Henry y, por último, una mujer a la que persigue días antes, que acaba asesinada en su casa. Aunque no se narra el asesinato de esta última, hay una escena en la cual Henry consigue engañarla para entrar en su casa, donde es ahogada con un cable, en ropa interior y con varias quemaduras en su piel, tal y como es mostrado a través de una escena similar a la descripción gráfica del resto de cadáveres asesinados fuera de la narración cinematográfica. Por último, el asesinato de su madre es simplemente revelado a través de las diferentes versiones que cuentan Otis y Henry.

La segunda categoría, las muertes que aparecen dentro de escena, revela los asesinatos de dos prostitutas que están con Otis y Henry en su coche a las que Henry decide romper el cuello. El resto de asesinatos en cámara responden a un patrón diferente al que ha mostrado el protagonista previamente, ya que tanto él como Otis electrocutan y golpean a un vendedor de objetos robados, obeso y de mediana edad, porque se comporta de manera arrogante con ellos, así como un hombre que se detiene a ayudarles en una carretera. El último asesinato de los dos juntos consiste en la tortura y el asesinato de un padre, una madre y un hijo a los que no conocen de nada.

En el caso de todas las víctimas, salvo en el de la madre de Henry, de quien el protagonista cuenta ciertos detalles sobre ella, no sabemos absolutamente nada de la vida de ellos. La despersonalización de las víctimas y su transformación en objetos tiene como resultado una cosificación de ellas que estaba influida por la televisión del momento. La televisión denominada basura estaba fomentando un tipo de información sensacionalista, cuyo principal objetivo era el entretenimiento mediante programas de noticias que basaban su contenido en el sexo y la violencia (Keller, 1993). Al igual que para Henry, para el público, las víctimas se convierten en simples cuerpos inertes

transformados en el rastro de un asesino en serie. El público es enfrentado a la propia anomia de la sociedad de la opulencia, tal y como afirma Baudrillard, donde “el cuerpo es esencial para la teoría del consumo, en tanto que el cuerpo es un epítome de todos estos procesos ambivalentes: ambos egocéntricamente dedicados al objeto de solicitud erótica y ‘somáticamente’ al objeto de preocupación y agresividad⁴²¹” (Baudrillard, 1998: 184). Por tanto, la agresividad se convierte en un elemento esencial en las relaciones sociales de Henry, así como en su comprensión del mundo, la cual es similar a la comprensión del mundo capitalista, que fomenta la competitividad en favor del éxito personal.

Las dos últimas víctimas son Otis (al que conoce en la cárcel) y Becky (la hermana de Otis, que se marcha a vivir con ellos huyendo de su ex marido Leroy), siendo los únicos que mantienen una relación muy cercana con él. Es evidente, tras la conversación entre Henry y Becky, que los orígenes de los tres tienen enormes similitudes, ya que ambos proceden de familias desestructuradas y se caracterizan por pertenecer a la clase proletaria, lo que cuestiona la ideología del sueño americano. Finalmente, Otis acaba siendo asesinado por Henry porque viola a Becky y Henry no soporta las desviaciones sexuales, lo que le impulsa a tomar una actitud violenta. En el caso de Becky, a pesar de que Henry siente atracción por ella, es esto mismo lo que le incita a acabar asesinándola a ella también. Este último asesinato se centra en otro de los mitos de los asesinos en serie, ya que se ha demostrado que asesinos como Jeffrey Gordon hicieron lo contrario (FBI, 2008a).

En resumen, las víctimas no sirven en este caso para oponer al asesino en serie, ya que, en la mayoría de casos, no se profundiza en ellas, salvo en el caso de Becky y Otis. En la mayoría de casos, los objetivos son mujeres jóvenes, aunque la oposición no solo se produce por género sino también por clase social (la familia del vídeo).

⁴²¹ Texto original: “The body is essential to the theory of consumption, the body being an epitome of all these ambivalent processes: both invested narcissistically as an object of eroticized solicitude and invested ‘somatically’ as an object of concern and aggressivity.”

5. 9. 3. 3. *Las autoridades*

La cinta se caracteriza por presentar un mundo en el que se percibe una ausencia de autoridades que velen por la seguridad de las víctimas. En este sentido, en ningún momento aparece una figura de autoridad, tales como policías, militares, etc., por lo que se muestra la desprotección constante de una parte de la sociedad. La pretendida crítica del director hacia el gobierno de Reagan logra su objetivo al mostrar que “el mal no se reduce a las zonas psicopáticas de la personalidad, sino que alcanza a todo el espectro social” (Losilla, 1993: 179).

La ausencia de autoridades coercitivas queda reforzada por la presencia de una figura representativa del estado, que se revela con una actitud totalmente negligente ante su trabajo. El trabajador social que tiene que visitar Otis se comporta de manera totalmente indiferente ante los problemas sociales, e incluso, cuando sabe que uno de sus casos ha vuelto a la cárcel no demuestra ninguna preocupación. Las preguntas que realiza a Otis y el poco tiempo que le dedica describen su función como un proceso meramente rutinario y burocrático. Esta escena refuerza la crítica contra el gobierno de Reagan, cuya creencia se basaba en que “la pobreza era no-americana; los pobres además eran responsables de su condición, y el estado de bienestar era ineficiente y contraproducente⁴²²” (Trattner, 1999: 370). Además, la desconfianza en las autoridades es evidente cuando Henry descubre la violación de Becky por parte de Otis y, a pesar de que los gritos se oyen desde fuera de la casa, ningún vecino se acerca a ayudar o llama a la policía.

En resumen, la ausencia de autoridades que protejan a este sector revela una desigualdad inherente al propio sistema capitalista estadounidense. La ausencia de reinserción o la imposibilidad de movilidad social visibilizan el problema que existía en la década de los ochenta con respecto a los pobres urbanos.

⁴²² Texto original: “Poverty was un-American; the poor therefore were responsible for their condition, and social welfare was wasteful and counterproductive.”

5. 9. 3. 4. *Oposición entre la monstruosidad y la normalidad*

Henry: Portrait of a Serial Killer presenta una particularidad con respecto al resto de estudios de caso, lo cual se evidencia en la inexistencia de una barrera entre la normalidad y la monstruosidad. En este sentido, la normalidad es presentada como la propia normalidad del monstruo, que se asienta sobre la alienación y la deshumanización que una gran ciudad provoca en el proletariado urbano. Así, la cinta “recrea un panorama que habita exclusivamente en el paisaje mental estéril de Henry, en su aislamiento y su alienación. Este es un lugar horrible. McNaughton así invita a sus espectadores a confrontar al monstruo humano a poca distancia, sin proveer de ninguna respuesta, sin ofrecer absolución, ni liberación⁴²³” (Prince, 2000: 302).

Consecuentemente, la película ofrece el mensaje de que el contexto es el responsable del nacimiento de la monstruosidad de Henry, en tanto que depredador voraz y causante de la mutación violenta del orden establecido, donde la culpa no ordena la moralidad dominante. La normalidad que aparece retratada en este filme se caracteriza por estar localizada en los barrios pobres de una gran ciudad, donde la violencia sirve como medio para conseguir lo que uno desea. La escena demuestra esta misma idea de diferentes maneras. En primer lugar, es evidente la permisividad ante la violencia cuando Henry está hablando de su método a Otis, mientras que ambos están observando impasibles, una paliza que están propinando dos individuos a un vagabundo.

La banalización de la violencia queda expuesta mediante la grabación en vídeo del asesinato de la familia de clase media, cuya escena busca concienciar al espectador de la complicidad con esa violencia sin sentido por su propia pasividad. La violencia se había convertido, según Geoff King, en un elemento inherente a la experiencia cinematográfica desde la década de los sesenta, debido a que “es una fuente conveniente de intensidad en la experiencia audiovisual vista por algunos espectadores y vendida por Hollywood como parte de la esencia de la experiencia cinemática (incluso

⁴²³ Texto original: “Makes the view dwell exclusively in the emotionally barren mental landscape of Henry, in his isolation and alienation. This is a terrifying place. McNaughton thus invites his viewers to confront the human monster at close range, with no answer provided, no absolution offered, and no release.”

cuando es traspasada al vídeo)⁴²⁴ (Schneider, 2004: 141). Por ello, la cotidianidad de la violencia que imperaba en la cinematografía se unía a lo que Peter Knight se refería con la tendencia de la cultura estadounidense había sido la creación y magnificación de miedos paranoicos a objetos irreales o magnificados en importancia (Schultz, 1999). De esta manera, la película confronta al espectador con la realidad del asesino en serie, quien es explicado como un problema social.

Así, Henry aparece como la metáfora encarnada de todos los males que asolan a la ciudad y Estados Unidos en la década de los ochenta. Por un lado, el asesino en serie sirve, al igual que en otros estudios de caso, como encarnación de la misoginia existente en Estados Unidos y que recuperaba fuerza en ciertos sectores de la sociedad estadounidense en esta década, ya que la presentación de Henry se centra en que “es un producto de la normalidad, la lógica manifestación extrema de una cultura sistemáticamente misógina que subordina y cosifica a las mujeres (en la religión tradicional y los hogares así como en la pornografía) y conecta la violencia con la virilidad⁴²⁵” (Caputi, 2004: 131). Así, se evidencia la misoginia cultural en las relaciones entre Otis y Becky, el cual maltrata a su hermana constantemente y considera que su condición femenina es sinónimo de inferioridad en la escala social, tratándola en varias ocasiones como su sirvienta. Por otro, la vida de Henry se caracteriza por haber sido bastante difícil, cuyos vínculos familiares se basaron en la violencia, la agresividad y la falta de amor. En este sentido, el trauma es una de las razones que sirven al director para explicar por qué el asesino en serie comete homicidios repetidamente. Su propio entorno (una madre que lo ha obligado a ser testigo de las prácticas sexuales con sus clientes) habría sido el responsable de que Henry sienta impulsos de acabar con aquellas mujeres por las que siente atracción sexual. Con este discurso, el entendimiento de Henry de las relaciones sociales estaría basado en la violencia y la agresividad,

⁴²⁴ Texto original: “Is a convenient source of the intensity of audiovisual experience sought by some viewers and sold by Hollywood as part of the essence of the cinematic experience (even when transferred onto home video).”

⁴²⁵ Texto original: “Is a product of normalcy, the logical, if extreme, manifestation of a systematically misogynist culture that subordinates and objectifies women (in traditional religion and homes as well as in pornography) and ones that associates violence with virility.”

contradiendo ciertas teorías criminológicas que existían en torno a esta figura, como la que proponen Robert Ressler, Ann W. Burgess y John E. Douglas:

La fantasía asume un papel crucial en los asesinatos sexuales. Cuando se pregunta sobre los asesinatos y su preparación, los asesinos identifican la importancia de la fantasía con las violaciones y asesinatos. [...] Estos hombres asesinan a causa de su manera de pensar. La estructura cognitiva emergente de un trauma temprano y el abandono es primordial para la manera en que ellos piensan; sin embargo, sus creencias y acciones están reflexionando, favoreciendo, reforzando, y desarrollando los patrones necesarios para cometer crímenes sexuales y asesinatos. Sus fantasías reflejan sus acciones basadas en las creencias y los modelos de sus razonamientos. Su agresividad a causa de su niñez temprana y sus preocupaciones de venganza sexual así como sus actos sádicos se satisfacen gracias a la reelaboración del trauma o el juego repetitivo, que no solo desarrolla su razonamiento para matar sino también el ensayo sus métodos. Estos actos cognitivos lideran gradualmente la planificación consciente y la justificación para los actos monstruosos⁴²⁶. (Ressler, Burgess y Douglas, 1988: 43)

La importancia de la crítica al gobierno de Reagan reside también en el hecho de haber tomado un caso real como el de Henry Lee Lucas y situar su psicosis como expresión de su clase social igualmente. Las ropas baratas que llevan, tanto Henry como Otis y Becky, aparte de la mala vivienda en la que habitan, son las pruebas visuales de la clase a la que pertenecen. Con respecto a la ropa, el director pretende enfrentar al público ante la paradoja de que camisetas con “Yo amo a Chicago”, silencian la alienación y el empobrecimiento que sufre parte de su población.

Finalmente, a diferencia de otras cintas, *Henry: Portrait of a Serial Killer* ofrece un final sin ningún tipo de esperanza, ya que nuestro protagonista sigue su camino para continuar con su carrera criminal. La falta de presencia policial, la impotencia para detener a este depredador invisible, y la incapacidad del gobierno para entender estos problemas son ideas que se concentran en ese

⁴²⁶ Texto original: “Fantasy assumes a crucial role in sexual murders. When questioned about the murders themselves and about their preparation for the murders, the murderers identified the importance of fantasy to the rapes and murders. [...] The cognitive structure emerging from early trauma and neglect is primary to the way they think; however, their beliefs and actions are reflective, encouraging, reinforcing, and evolving the patterns necessary to commit sexual crimes and murders. Their fantasies reflect their actions based on their beliefs and patterns of reasoning. Extensive early childhood aggressive and sexualized vengeful preoccupations and sadistic acts either indulged in by reenactment of trauma or repetitive play not only develops their reasoning for murder but also rehearses the methods. These cognitive acts gradually lead to the conscious planning and justifications for murderous acts.”

final desalentador. La película presenta a Becky como la última esperanza para recuperar a Henry como individuo socializado, pero su incapacidad de controlar sus impulsos, le impide adaptarse a las normas de convivencia, lo que busca despertar en el público un mayor temor ante la libertad de movimientos de este depredador.

5. 9. 3. 5. *Espacios de conflicto*

Desde el punto de vista geográfico, Henry es un hombre blanco de clase trabajadora, cuya extensión es también el espacio que habita: un barrio pobre de Chicago. Se trata de un barrio que muestra una alienación completa en casi todos sus individuos, cuyas posibilidades de ascenso en la escala social son inexistentes debido a la ausencia de vías que le permitan salir de este lugar.

La conexión entre ciudad y nocturnidad como sinónimo de inseguridad queda demostrado en algunas de las escenas de asesinatos como el de las dos prostitutas. Tal y como afirma John Rundell, la ciudad es un lugar que se asocia a los extraños durante la noche. Se trata de un espacio mental que, únicamente, permite espacio a todos aquellos elementos e individuos que se encuentran fuera y no tienen cabida dentro del discurso hegemónico nacional de progreso, avance y civilización:

Estas personas que deben continuar infundiendo un sentido de miedo y/o excitación, aunque, sin embargo, deberían incluirse también a los drogadictos y adictos al crack, a los artistas callejeros, a los refugiados y sin hogar, sin olvidar al mundo idiosincrático y psicótico del asesino en serie, al violador en serie y al individuo que acosa calculadoramente en calles concretas [...], confirmando el hecho perturbador de la indefinición de la vida humana, y la comprensión irracional indeterminada que cada uno de nosotros tiene en realidad⁴²⁷. (Rundell, 2014: 11)

La urbanización venía, además, acompañada de un relato de degradación moral del individuo a causa del empobrecimiento de la población.

⁴²⁷ Texto original: "These people who may continue to instill a sense of fear and/or excitement, but they, nonetheless, would now also include drug addicts and crack-heads, graffiti-artists, refugees and the homeless, not to mention the psychotic and specific and idiosyncratic world of the serial killer, serial rapist or serial gunman who calculatingly stalks the concrete [...] streets, confirming the always unsettling fact of the indeterminacy of human life, and the indeterminate irrational grasp that each of us has on reality."

La situación de Henry (y Otis) como otredad coloca a la clase trabajadora en una sociedad que niega la existencia de la clase como grupo con intereses comunes, colocándola, al mismo tiempo, en una posición inferior desde el punto de vista social. En esta película, el concepto de frontera aparece geográfica y económicamente para afirmar que la clase baja urbana se convierte en una otredad por “su violencia, su influencia corrupta e insidiosa, su materialismo, su indiferencia por la vida humana y el bienestar, su falta de comunidad genuina⁴²⁸” (Holtan, 1970: 934). La película evidencia la existencia de una frontera, que va más allá de la mentalidad, con el trayecto en coche que realizan Otis y Henry al otro lado de la ciudad para asesinar a una familia de clase media, cuya simbolización atiende a la contraposición de espacios que expone otra normalidad urbana, conformada por la clase media.

Por tanto, normalidad y monstruosidad se combinan en un mismo espacio geográfico: los barrios degradados de Chicago. En torno a este espacio, el discurso nihilista no deja ningún tipo de alternativa y esperanza para escapar de este lugar. Así, la propia filosofía de Henry queda materializada en el espacio que habita durante la película, en el cual pasa desapercibido por la alienación a la que se ve enfrentado.

5. 9. 4. Conclusiones

Henry: Portrait of a Serial Killer es una cinta que difumina las barreras de la normalidad y la monstruosidad, de manera que Henry y todo el ambiente que rodea al protagonista se presenta como su extensión. En este sentido, su pertenencia a la clase trabajadora viene acompañado del olvido gubernamental. De esta manera, esta película presenta una alternativa al subgénero *slasher*, en la figura de un alienado asesino en serie que está basado en un criminal real.

Además, el desconocimiento de la mayor parte de las víctimas evidencia la importancia del consumismo y la influencia de las noticias al despersonalizar a las mismas. Asimismo, en el caso de Otis y Becky, su cercanía a Henry les

⁴²⁸ Texto original: “Its violence, its insidious corrupting influence, its materialism, its indifference to human life and well-being, its lack of genuine community.”

permite un mayor protagonismo, el cual se revela como un monstruo imparables al asesinarles a ellos también.

La fusión de las barreras y la creación de una frontera separadora de la normalidad presentada en la película quedan materializadas en el barrio que habita Henry, donde las drogas, la delincuencia y la criminalidad son elementos cotidianos y presentes en la vida de los protagonistas. Asimismo, la despreocupación de las autoridades sirve para reafirmar el olvido gubernamental.

5. 10. Conclusiones

Como se ha podido observar a lo largo de todo el capítulo, el asesino en serie en los diferentes casos de estudio tiene características comunes y diversas entre ellos. El objetivo de todo ello ha sido, mediante una muestra significativa de las películas de terror que tratan a esta figura, observar la forma y las diferentes ramificaciones en torno a esta figura. Para ello, hemos intentado que hubiese un mínimo de dos ejemplos por década hasta el límite temporal de nuestra investigación. Para ello, hemos utilizado la metodología de análisis del discurso donde hemos estudiado los diferentes elementos que aparecen: la normalidad (las víctimas, sus familiares y las autoridades) y la monstruosidad. Además de observar los diferentes atributos y actuaciones de estos dos elementos por separado, hemos considerado también como se producen las relaciones entre ambos y su espacio de conflicto.

En general, se puede afirmar que, salvo en el caso de *The Texas Chain Saw Massacre* y *The Last House on the Left*, el monstruo es un estadounidense blanco que tiene una necesidad impulsiva de matar. En este sentido, en ninguna de ellas se plantea la necesidad de parar o de arrepentirse de sus actos. Por ello, la ausencia de culpa es otra característica propia del asesino en serie. En el caso del asesino grupal, podemos observar como la necesidad de matar y la ausencia de culpa se repite, aunque además se une al hecho de que la organización responde a una estructura jerárquica y patriarcal,

por lo que el responsable primordial sería igualmente un hombre blanco estadounidense.

Por otra parte, se puede observar una evolución en la que el asesino en serie se va convirtiendo en un monstruo cada vez más cruel, cuya explicación de su comportamiento va respondiendo a cuestiones más complejas. Así, en *Psycho* la criminalidad se explica a través de la doble personalidad, así como a través de la represión sexual (que sirve también para explicar a Russ Thorn en *The Slumber Party Massacre*), en *The Boston Strangler* pervive esta misma razón pero incrementa su peligrosidad porque Albert De Salvo no es consciente de lo que está sucediendo. Tanto en *The Last House on the Left* como en *The Texas Chain Saw Massacre* la criminalidad se explica a través de la presión grupal, cuya crueldad y sadismo se incrementan por la interacción de los miembros. En *Halloween*, el asesino en serie se ha convertido en un monstruo totalmente alejado de la humanidad por el comportamiento psicopático que presenta y que no se explica. Sin embargo, en *Dressed to Kill* el doctor Elliott sufre también de doble personalidad (al igual que Norman Bates), pero en este caso es la transexualidad y la doble personalidad se entremezclan para entrar en un juego entre Bobbi y el psicólogo. Por último, *Henry: Portrait of a Serial Killer* nos muestra a un auténtico psicópata pero que se comporta de manera empática con Otis y Becky hasta casi el final, y su comportamiento criminal no le impide tener un código moral.

Asimismo, cada uno de los textos sirve también para criticar ciertas estructuras y ciertos procesos históricos que Estados Unidos vivió durante el periodo de estudio: la lógica económica del capitalismo (*Psycho*), la Guerra de Vietnam (*The Last House on the Left*), la crisis del petróleo (*The Texas Chain Saw Massacre*), la inseguridad creciente en las ciudades (*The Boston Strangler*, *The Last House on the Left*, *Dressed to Kill* y *Henry: Portrait of a Serial Killer*) y en las áreas residenciales (*Halloween* y *The Slumber Party Massacre*), el conflicto entre el espacio rural y el urbano (*Psycho* y *The Texas Chain Saw Massacre*) o las diferencias abismales entre las generaciones más jóvenes y las más mayores (*The Slumber Party Massacre*), entre otros.

CAPÍTULO 6: CONCLUSIONES

Esta tesis pretende ser una aportación al discurso histórico, cinematográfico y cultural que rodea al asesino en serie durante el periodo de estudio escogido. Así, el asesino en serie se caracteriza por ser un monstruo de terror que es el reflejo de un criminal existente en la vida real, que adoptó su categorización durante nuestro periodo de estudio.

Los objetivos iniciales de esta tesis partían de una serie de premisas que se centraba en el asesino en serie como figura discursiva. En este sentido, la interdisciplinariedad ha sido fundamental para intentar abarcar en la mayor medida posible todo el contexto y las condiciones de producción del asesino en serie. El primer objetivo fue estudiar el desarrollo cinematográfico del asesino en serie. Este objetivo se reveló fundamental para observar cuáles eran las características comunes y los diferentes desarrollos en la descripción de este monstruo. Asimismo, ha sido también fundamental analizar la evolución de las diferentes tendencias industriales en Estados Unidos para comprobar las diferentes formas de describir al asesino en serie. Igualmente, ha sido fundamental entender los diferentes movimientos internacionales que influyeron en el cine de terror.

El segundo objetivo fue analizar los atributos del asesino en serie, aunque, durante el periodo de investigación, fue esencial también atender a las propias diferenciaciones que el contexto impone. Asimismo, la profundización en su estudio nos ayudó a entender que existen más factores que los que tuvimos en cuenta en un principio como era el área donde se desarrolla la película o si se trata de un monstruo grupal o individual. En este sentido, el tercer objetivo, que consistía en estudiar el contexto histórico y cinematográfico, resultó ser insuficiente, ya que había ciertos patrones culturales como el puritanismo o el capitalismo que requerían de un estudio que trascendía los límites temporales. Ha sido igualmente necesario un acercamiento a la literatura y a las diferentes conexiones existentes entre el asesino en serie cinematográfico y el monstruo literario. Asimismo, la leyenda

en torno a ciertos monstruos ha sido elemento fundamental para entender la construcción de su discurso.

Por último, la peculiaridad de la naturaleza del asesino en serie, debido a que el monstruo cinematográfico es un reflejo de un criminal real, nos sirvió para fijarnos como objetivo analizar las posibles relaciones entre los diferentes discursos en torno al asesino en serie. En este sentido, la criminología o la televisión fueron dos campos de estudio para ver las correlaciones entre ambas. La persecución de este objetivo nos llevó también a ampliar el mismo e intentar comprender la influencia de la narrativa cinematográfica en el resto de discursos. Es importante tener en cuenta que, volviendo al componente legendario que posee el asesino en serie, sobre todo desde la figura de Jack el Destripador, los mitos y estereotipos rodearon a este delincuente casi desde el nacimiento de su relato moderno.

Al mismo tiempo, esta investigación partió con unas hipótesis de trabajo muy sencillas. En primer lugar, hemos partido de la base de que la conceptualización y formación del asesino en serie era el resultado de un discurso cultural específico. Así, las características monstruosas del asesino en serie cinematográfico responderían a ciertos aspectos relevantes para la cultura capitalista y puritana propia de Estados Unidos. Esta hipótesis ha quedado demostrada, aunque la importancia de las influencias cinematográficas exteriores y la audiencia a la que iban dirigidas las películas eran también aspectos esenciales a tener en cuenta que fueron olvidados en un primer momento.

En segundo lugar, este monstruo cinematográfico se conformaría en base a un doble relato de reafirmación y contraposición. Por un lado, su figura habría servido para reforzar las estructuras morales y sociales de la cultura estadounidense. Por otro lado, lo monstruoso de su figura serviría para criticar esas mismas estructuras sobre las que se sustenta la cultura estadounidense. Tras llevar a cabo la investigación, hemos podido atender a que el discurso y el contra-discurso que puede poseer el asesino en serie poseen más direcciones que únicamente estas dos nombradas. En todos los casos, a pesar de su utilización como crítica, la importancia de la cultura capitalista conllevó a una serie de estereotipos y atributos que conformaron su monstruosidad y que eran

repetidas en todos los casos. En este sentido, un aspecto esencial fue la falta de culpa en tanto que transgredía el pilar básico de la moral puritana.

En tercer lugar, la mitificación de este monstruo gracias a la acción de los *medios de comunicación* la situaron en una posición de poder que explican su asociación al hombre blanco y urbano, prohibiendo a cualquier otro tipo de individuo o de elemento dicha conexión. La mitificación, sin embargo, se consiguió gracias a su transformación en monstruo similar al de las leyendas urbanas que lo convertían en una idea más que en un individuo. En este sentido, fue fundamental la conceptualización de su figura en el término del asesino en serie.

En último lugar, la aparición de la figura del asesino en serie respondería a la propia evolución histórica que vivió la humanidad en el siglo XX. Así, la Segunda Guerra Mundial, el Holocausto o el Nazismo influyeron en la configuración del hombre y su capacidad para realizar el mal. Asimismo, la guerra de Vietnam y otras imágenes en la televisión habrían ayudado a que el cambio de mentalidad situase al ser humano a la altura de monstruos clásicos que suponían un peligro para la continuidad de la normalidad. Sin embargo, la representación de los traumas históricos, tal y como hemos descubierto, se crea en base a las propias fundaciones culturales.

En consecuencia, tanto las hipótesis de partida como los objetivos iniciales han necesitado de una revisión y de una ampliación debido a la naturaleza compleja de esta figura. El asesino en serie debe ser entendido, por tanto, como una figura histórica y cultural, cuyo discurso fue cambiando según los cambios históricos. Este personaje, dentro del relato del género de terror, se distanció de otros monstruos para ofrecer un discurso más realista. A pesar de estar basado en un criminal real, su ficcionalización generó que se creasen una serie de mitos y estereotipos en torno a su figura. Desde una perspectiva histórica, Estados Unidos experimentó un periodo convulso cuyas principales características fueron el enfrentamiento del sector conservador y la contracultura, el aumento de la desigualdad económica entre ricos y pobres, que dio lugar a una sensación de inseguridad debido a problemas con las drogas o la criminalidad, la pérdida de inocencia por el descubrimiento de los horrores de la guerra durante el conflicto en Vietnam, los asesinatos políticos y

la violencia gubernamental ejercida sobre los manifestantes en contra del gobierno. Además, el descubrimiento de las atrocidades humanas tras la Segunda Guerra Mundial y su inclinación a la maldad fueron el contexto de un periodo muy complicado para Estados Unidos.

De esta manera, el asesino en serie es un criminal que tiene una gran importancia en la postguerra debido a las profundas transformaciones producidas en Estados Unidos. Desde los cincuenta, la psicología y la psiquiatría se establecieron como el único método para comprender la mente humana. Al mismo tiempo, el sentimiento de inseguridad se iba expandiendo debido a la aparición de asesinos como Ted Bundy o Ed Gein, de los cuales no se entendía su comportamiento. Por esa misma razón, algunos oficiales del FBI decidieron usar tanto la psicología como las técnicas policiales para capturarlos. Con el tiempo, estos métodos fueron mejorando hasta que, a finales de la década de los setenta, el término “asesino en serie” fue acuñado por Robert Ressler, cuya popularización se produjo en la década posterior. Mientras tanto, los medios de comunicación y la ficción basada en crímenes reales iban ofreciendo contenidos más sensacionalistas que respondían a la tendencia de que las noticias locales y nacionales comenzaron a tener la misma importancia. De hecho, muchos de los artículos y noticias estaban basados en rumores que no eran verificados.

Consecuentemente, el asesino en serie de ficción y real unieron sus discursos de tal manera que resultaba difícil distinguir entre la realidad y la ficción. Así, la existencia del asesino en serie se convirtió en un problema mucho más preocupante de lo que realmente era. En general, como figura cinematográfica en el género de terror mostraba características similares: un hombre blanco con represión sexual. Obviamente, el género, la clase, la localización y el nacionalismo fueron aspectos claves para ordenar el discurso del asesino en serie. Desde una perspectiva cultural, excepcionalismo, puritanismo y capitalismo fueron las características principales que influyeron en esta figura. Así, su monstruosidad reside en su incapacidad para sentir culpa por sus acciones y cosificar a otros seres humanos. Además, su habilidad para transgredir estos tabúes le convirtieron en una figura de poder, lo que le permitió captar la atención de la sociedad.

Dentro del concepto de asesino en serie, el más poderoso era el hombre blanco estadounidense urbano porque encarnaba todos los elementos situados en la cumbre de la jerarquía social. Históricamente, desde los sesenta, las minorías y la oposición racial retaron el estatus quo, de manera que el asesino en serie representó a esa América reaccionaria en contra de ciertos avances. En cierta manera, algunos atributos (tenacidad, autonomía y su uso de la violencia para reafirmar su autoridad y masculinidad) eran bastante similares a aquellos valores alabados culturales y desarrollados desde la colonización. Así, la transposición de estos valores en el asesino en serie, junto con su habilidad para decidir la vida o muerte de los otros, fueron la continuación de la jerarquía mental que situaba al hombre blanco en la cúspide de la pirámide. Además, los avances tecnológicos en las películas permitieron producir un relato más realista que desplegó una serie de imágenes terroríficas creadas por la mezcla entre la fantasía de los cineastas y las imágenes violentas que aparecían en las noticias.

Sin embargo, el progreso y el avance fueron dos aspectos inherentes al excepcionalismo y a la idea de que los estadounidenses eran el pueblo elegido por dios. En primer lugar, las ciudades y los desarrollos tecnológicos fueron las demostraciones materiales de esta filosofía. Por ello, el asesino en serie es descrito como un asesino atractivo, inteligente, encantador y capaz de camuflarse debido a su consideración de criminal único. De hecho, el asesino en serie rural siempre es descrito como un asesino endógamo, salvaje, brutal y retrasado que no puede aspirar la posición de su congénere urbano.

En segundo lugar, a pesar de la existencia de algunas películas que centraban su atención en el asesino en serie femenino, las razones aplicadas para ambos eran totalmente diferentes, incluso cuando la locura era la explicación de su comportamiento: mientras las mujeres asesinaban por cuido o por avaricia, los hombres asesinaban a causa de la lujuria o la venganza. Como se puede observar, los hombres imponen su voluntad en lugar de competir con otros como sucede con las mujeres asesinas. Además, en muchas películas, los asesinos en serie elegían mujeres independientes como reacción al empoderamiento femenino. En resumen, a pesar de que la asesina en serie signifique una transgresión contra el orden de las relaciones de

género, el hombre siempre es situado superiormente debido a que sus razones responden a saciar sus necesidades en lugar de competir con otros iguales.

En tercer lugar, el nacionalismo estadounidense está enraizado en la idea de una sociedad sin clases, opuesta a la sociedad europea. A pesar de ello, el asesino en serie encarna la lucha de clases porque como los casos de estudio han demostrado, la mayoría están representados por individuos de la clase trabajadora. La brutalidad es una característica común a todos los monstruos de las películas, así como la falta de educación o la brutalidad misma son características asociadas a la clase trabajadora. El hecho es que, hasta que Ted Bundy no fue descubierto, los asesinos en serie eran concebidos como hombres que provenían de familias disfuncionales y con un pasado que revelaba ciertas desviaciones.

Además, el asesino en serie reflejaba todos los conflictos históricos en la postguerra. La Segunda Guerra Mundial reveló los peores actos cometidos por la humanidad. De hecho, los nazis habían encarnado la maldad personificada y muchas características tales como el sadismo, la crueldad, la violencia o la dominación, junto con su falta de empatía, fueron repetidas en muchas fuentes. Así, el asesino en serie se convirtió en una traslación del discurso del nazi, de manera que la psicopatía (no sentir empatía por otros) facilitó dicha transposición. Así, no solo el Nazismo fue leído en términos de crueldad, las imágenes de la guerra de Vietnam o la intervención gubernamental en algunos conflictos demostraron la misma crueldad disfrazada de democracia y capitalismo. Así, el asesino en serie como grupo revelaba todas estas características.

Por su parte, el capitalismo, el consumismo y la competición también tenía su lectura escalofriante en el asesino en serie porque ambos convertían a la gente en objetos que se consumían violentamente. El asesino en serie sirvió para asegurar su propia individualidad gracias a sus terribles actos, ya que conseguía ser recordado por ellos. Sin embargo, sus víctimas perdían su identidad por su deshumanización y silenciamiento.

Finalmente, es importante prestar atención al concepto, creado a finales de los setenta, el cual supuso la unión de diferentes criminales, con diferentes contextos, en un mismo relato. Todos ellos, desde Jack el Destripador, fueron

deshumanizados y entendidos como un discurso homogéneo con las mismas características: asesinatos en serie, hombre blanco, cruel, sádico, mucho más inteligente que la mayoría, encantado e indetectable. Al mismo tiempo, el giro al conservadurismo en la sociedad estadounidense y las películas de terror situaron a este criminal como el más peligroso de todos.

Por último, haremos un resumen con aquellos aspectos que aportaban cada caso de estudio. En el caso de *Psycho*, Norman Bates representaba la aparición de la idea de que el ser humano podía ser un monstruo disfrazado de ciudadano respetable, aunque, sin llegar al sadismo posterior, la locura será la que explique su otredad. En el caso de *The Boston Strangler*, la capacidad de hacer mal por cualquier individuo queda reafirmada, aunque el ocultamiento se produce incluso en el propio asesino, que no es consciente de esa barrera. En *The Last House on the Left*, la conformación del grupo expone, al igual que en *The Texas Chain Saw Massacre*, la diferencia de clase social como explicación para la monstruosidad. El sadismo o la degradación de ambos se opone a la hipocresía de una normalidad de clase media que se impone sobre la supervivencia del monstruo. *Halloween*, por su parte, es el primer estudio de caso en que el asesino en serie es entendido en términos sobrenaturales, en tanto que idea y no individuo. *Dressed to Kill*, por su parte, difumina aún más los límites de la otredad y convierte al asesino en serie en una paradoja del psicólogo. *The Slumber Party Massacre* sitúa al asesino en serie como la representación de una clase trabajadora conservadora que atenta contra la libertad femenina. Por último, el discurso nihilista de *Henry: Portrait of a Serial Killer* ofrece una lectura del asesino en serie en términos económicos y explica su condición en tanto que consecuencia de su empobrecido y degradado entorno.

En resumen, el asesino en serie en el cine de terror es un discurso cultural estadounidense que está relacionado con los cambios sociales producidos tras la Segunda Guerra Mundial. Todos los hechos monstruosos descubiertos tras el conflicto hicieron imposible continuar con las tendencias previas en el género. Por ello mismo, el asesino en serie se convirtió en la perfecta encarnación del sadismo, la crueldad y la psicopatía. Como todo monstruo, el asesino en serie era útil para reafirmar la normalidad, así que

torturar, matar o violar ayudaban a reforzar dicho discurso. Además, el asesino en serie personificó a ciertos grupos silenciados como la clase trabajadora o los habitantes rurales, así como a aquellos estadounidenses que querían perpetuar los valores tradicionales.

Este discurso también desarrolló su configuración gracias a las figuras del psicólogo, el psiquiatra o los policías, cuya autoridad le permitían situar a estos monstruos como otredades que debían permanecer fuera de los límites de la sociedad (muertos o encerrados). Por esta razón, el asesino en serie no es un discurso fijo, sino que está influenciado por los procesos históricos. Sin embargo, el asesino en serie siempre está situado como otredad por los expertos, por los medios de comunicación y por el propio montaje, con el objetivo de reafirmar los aspectos positivos de la normalidad, es decir, la clase media estadounidense blanca capitalista y consumista.

La influencia estadounidense en el cine es un elemento que pervive actualmente y la homogeneidad cultural a la que nos enfrentamos en la globalización existe una reflexión profunda sobre los métodos de construcción de la “realidad” en la que vivimos. Así, el cine de terror actual está reviviendo muchas de las figuras icónicas de los años ochenta como es Freddy Krueger o Jason Voorhees. Por ello, es esencial entender la construcción de su relato al encontrarnos en un momento donde el miedo a que un individuo cualquiera pueda ser el verdugo de otro. En este sentido, la brutalidad actual del cine de terror bebe de muchos de los miedos que ya empezaron a desarrollarse durante nuestro periodo de estudio como es el sentimiento de inseguridad creciente. Por ello, la modernidad del asesino en serie y su mirada hacia el interior de la sociedad sirven de punto de partida para las tendencias contemporáneas.

CAPÍTULO 7: CONCLUSIONS

The Serial Killer in American Horror Movies (1960-1986): A Discourse in Popular Culture aims to provide a historical, cultural and film analysis of the serial killer from the 1960s to the second half of 1980. Therefore, this figure should be understood as a historical and cultural figure, whose discourse changed according to the historical changes. This fictional character is distanced from fantasy monsters in order to offer a more realistic discourse. Despite being based on an actual criminal, the fictionalization of this character was a relentless process, which resulted in some misunderstandings and stereotypes related to him.

Initially, the serial killer was assumed as a discursive figure, so interdisciplinary has been essential in order to elaborate an accurate study of the surrounding context as well as the conditions of configuration of his narration. For that reason, this work is led by some objectives. Firstly, it has been really important to study the development of serial killer narrations in cinema. That way, their similar features and differences have been shown and they allow us to observe his evolution. Furthermore, identifying the different industrial trends in America and the international movements alike has been key in order to recognise different ways of the depiction of this figure.

Secondly, analysing the different attributes of this monster allowed us to notice the differences among all the fictional characters because of different historical contexts. Indeed, settings, monstrosity either as a group or as an individual, etc., addressed the main distinctions among the fictional serial killers due to a different context. Thirdly, the study of the specific historical context was unsatisfactory due to certain aspects, characteristic of the serial killer, which are related with capitalism or Puritanism. In fact, transgressing time limits was inevitable to understand the overall serial killer. Therefore, literature and other cultural products offered distinct views of the serial killer as otherness, whose narrations, in real life and on TV, were fundamental for the construction of the discourse.

Finally, the singularity of the serial killer in film, due to being a reflection of the actual criminal, made possible the study of the relationship among the different narrations (criminology, mass media, etc.) around this figure. Moreover, it is important to take into account that his discourse, whose modern origin is found in Jack the Ripper, is reinforced by myths and stereotypes.

On the other hand, this work started with some basic hypothesis. Firstly, it was understood that the concept and the creation of this criminal was the result of a specific cultural discourse. Thus, his monstrous traits were the consequence of certain aspects important for the United States, a puritan and capitalist nation. However, it was also essential to observe the importance of international film influences and their audiences.

Secondly, the serial killer discourse is based on a double narration of reaffirmation and opposition. On the one hand, his presence was useful to reinforce conservative morality and organization. On the other hand, his monstrosity served to unmask their repressive nature. Nevertheless, after carrying out this work, there are more readings than these two. In all cases, several stereotypes were attributed to him in order to turn him into a monster because of capitalist roots. In this sense, an example was no feeling of guilt, which violated the basis of the puritan morality.

Thirdly, mass media discourse placed him as a powerful figure, so, for that reason, he was always a white urban man, leaving no place for any other individual. However, this myth-making was achieved thanks to his transformation into an urban legend, after the creation of the FBI concept and its consequent dehumanization.

Consequently, hypothesis and initial objectives alike needed a revision and several changes of approach to this figure. Thus, the American serial killer must be understood as a historical and cultural figure, whose narration was transforming influenced by historical shifts. Unlike other monsters in horror fiction, he offered a more realistic depiction. Despite the fact he was based on an actual criminal, his fiction resulted in a group of myths and stereotypes associated with him. From a historical perspective, the United States went through a turbulent period characterised by the struggle between countercultural and conservative America, the increasing gap between the rich

and the poor, the discovery of war horrors in Vietnam, different types of violence (political, social, etc.), etc. As a consequence, the feeling of insecurity grew due to drugs, criminality or guns.

From a historical perspective, the serial killer is a criminal who has a great importance after the war conflict due to the shifts in America. From the fifties, the psychology and psychiatry were established as the only method to comprehend the human mind. Meanwhile, the feeling of insecurity spread due to the appearance of some murderers, such as Ted Bundy or Ed Gein, whose reasons were not understood. For that reason, some FBI officers decided to use both psychology and police techniques in order to capture these kinds of killers. Little by little, the FBI profiling was improved until the term was coined at the end of the seventies by Robert Ressler, and popularized during the eighties. Meanwhile, the mass media and the true crime fiction offered more sensationalistic contents due to the fact that local and national news were blurred. Indeed, many of the articles were based on rumours and gossip which were not verified.

That way, the horror serial killer fiction and the real serial killer blurred their discourses, in such a way that it was very difficult to distinguish reality and fiction. Consequently, the existence of the serial killer became a much more concerning problem that he was real. In general, this figure in horror movies showed very similar traits: a white man with sexual repression. Obviously, genre, class, location and nationalism are key aspects to order the serial murder discourse. From a cultural perspective, Exceptionalism, Puritanism and Capitalism are the three main features which have an influence on the serial killer in horror films. Indeed, he is a monster because he feels no shame for his acts and turns human beings into commodities. His ability to transgress these deep taboos turning himself into a figure of power, who caught the attention of society.

Consequently, race, gender, nationality and space were four key aspects of this figure. The most powerful was an American white urban male killer because he encapsulated all the elements placed on the top of the social hierarchy. Historically, from the sixties, minorities and political opposition challenged the status quo, so the serial killer represented reactionary

Americans against these unstoppable advances. In a certain way, some attributes such as tenacity, autonomy and his use of violence to reassure his authority and masculinity were quite similar to those praised values, developed along the colonization. Thus, the transposition of these values to the serial killer, next to his ability deciding in either others' life or death, which rose him over the rest of American inhabitants, were the continuation of the mental hierarchy which located white men on the top of the pyramid. Therefore, the technological advancement in films allowed them to produce a more realistic horror which displayed horrific images created by the mix between the filmmaker fantasy and the widespread violent pictures on the news.

Progress and advances were two inherent aspects of Exceptionalism and the idea of Americans as the chosen people by god. First, cities and technological developments were the physical demonstration of this philosophy. For that reason, the urban killer was described as a charming, chameleon-like, clever, appealing killer, because as a unique criminal, he must have had the traits which explained his huge capability. However, the rural serial killer was always described as an endogamous, savage, feral, brutal, callous, retarded murder who could not aspire to reach the position where the urban killer was placed.

Secondly, despite having some serial female murderer films, the reasons for both were totally different, even when madness drove their behaviour: while women killed because of either caring or greed, men killed because of sexual lust or revenge. As we could see, men impose themselves due to their consideration as superior, instead of competing with others. Moreover, in many films, serial killers target independent women as a reaction of the female empowerment. To sum up, despite personifying the female serial killer the woman's transgression against the gender relations, man kills in order to satisfy their own needs instead of killing to compete with others.

Thirdly, the American nationalism rooted in the idea of a classless society, which was opposed to the European society. Despite claiming it, the serial killer embodies the class struggle because, as the case of studies demonstrates, the majority of the cases are portrayed by working class men. Brutality is a common trait for all the films that have been seen, so rudeness,

brutality and a lack of education are characteristics associated with the working class. The point is that, until Ted Bundy was not discovered, the serial killers were thought of as a man with a dysfunctional family and a deviated background.

Capitalism, consumerism and competition had also its spooky reading in the serial killer because, the serial killer, as well as them, turned people into commodities who were violently consumed. The serial killer managed to reassure his own individuality thanks to his dreadful acts, because he was remembered for his acts, unlike his victims who lost their identity in favour of their dehumanization (opposed to the rising of the serial killer as individual).

Finally, it is important to pay attention to the concept, which was created at the end of the seventies. Serial Killer became a concept, which put together different criminals from all walks of life and transformed them into the same thing. All these criminals, starting with Jack the Ripper, were dehumanized and understood as a homogeneous discourse with the same features: serial killings, white man, cruel, sadist, much cleverer than the majority, charming, undetectable. At the same time, the turn to conservatism made these offenders as very dangerous evil criminals as well the horror movies presented this monster.

Ultimately, all case studies have offered some important aspects of this figure that will be summarized. Regarding *Psycho*, Norman Bates was the first example where an average American could be a monster. Neither was he so sadist nor was he so violent, but his place as an insane individual placed him outside normalcy. *The Boston Stranger* went a step further and, apart from reaffirming the previous idea, mental illness was concealed from everybody, including Albert De Salvo. In *The Last House on the Left* as well as *The Texas Chain Saw Massacre*, the killer group represented the inequality of class as an explanation of monstrosity. Either sadism or degradation in both cases are opposed to the hypocritical middle-class normalcy which is imposed on other kinds of realities. *Halloween* inaugurated the supernatural discourse of the serial killer, understood as an idea instead of an individual. *Dressed to Kill* blurred even more the boundaries between normalcy and otherness and turned the serial killer into a paradox of the psychologist. *The Slumber Party Massacre*

presented the monster as a representation of the conservative working class who threatens female freedom. At last, *Henry: Portrait of a Serial Killer* and its nihilistic discourse portrayed the monster as a consequence of his depraved impoverished background.

To sum up, the serial killer in horror movies is an American cultural discourse which is closely related to the social changes after World War II. All the dreadful events discovered after the war made it impossible to continue with the pre-war trends in Horror. For that reason, the serial killer became the perfect incarnation of sadism, cruelty and psychopathy that the world had witnessed. As with every monster, the serial killer is useful to reassure normalcy, so killing, torturing or raping reinforced the rules of normalcy. Besides, the serial killer personified the silenced groups such as workers or rural dwellers as well as those Americans who wanted to perpetuate the traditional values.

The serial killer discourse was also developed due to the figure of the psychologist, psychiatrist or police officers, whose authority allowed them to place these monsters as others who must be outside society (dead or enclosed). For that reason, the serial killer is not a fixed discourse but it is influenced by the historical processes. Nevertheless, the serial killer is always placed as the otherness by the expert (psychologist, psychiatrist), by the mass media or by the own film editing, in order to reassure the positive aspects of the normalcy (American capitalist consumerist middle-class society).

Nowadays, the American film influence endures and cultural homogeneity of globalization demands a deep reflection about the method of constructing our reality. Consequently, current horror cinema is bringing to the present many cultural icons of the eighties such as Freddy Krueger or Jason Voorhees. For that reason, it is essential to understand how the narration is constructed due to the moment we are living in, where fears are focused on a random individual could kill us. In this sense, current brutality of horror cinema has its origin in many aspects developed during our period of study such as the feeling of increasing insecurity. As a result, the modern serial killer as a reflection of our society is the starting point for contemporary trends.

BIBLIOGRAFÍA

a) Bibliografía

AAMODT, Mike (2013). "Serial Killer Statistics" [Página Web], consultado: 20 de noviembre 2015, <http://skdb.fgcu.edu/public/Serial%20Killer%20Statistics%206SEP2014.pdf>.

ABATE, Michelle Ann (2013). *Bloody Murder. The Homicide Tradition in Children Literature*. Baltimore: The John Hopkins University Press.

ACADEMY OF MOTION PICTURE ARTS AND SCIENCES (2016). "Academy Story" [Página Web], consultado: 29 de marzo 2016, <http://www.oscars.org/academy-story>.

ADAIR, Gene (2002). *Alfred Hitchcock. Filming Our Fears*. Oxford: Oxford University Press.

ALEXANDER, Jeffrey (2002). "On the Social Construction of Moral Universals. The "Holocaust" from War Crime to Trauma Drama", en *European Journal of Social Theory*, Vol. 5, Núm. 1. Londres: SAGE Publications, pp. 5-85.

ALONSO BARAHONA, Fernando (1998). *Historia del terror a través del cine*. Barcelona: Film Ideal.

ALTER, Nora M. (1996). *Vietnam Protest Theatre. The Television War on State*. Bloomington: Indiana University Press.

ALTHUSER, Louis (2008). "Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation)", en *On Ideology*. Londres: Verso, pp.1-60.

ALTMAN, Rick (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós Ibérica.

ANDERSON, David L. (2005). *The Vietnam War*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

ANDERSON, Donald L. (2013). "How the Horror Film Broke its Promise: Hyperreal Horror and Ruggero Deodato's *Cannibal Holocaust*", en *Horror Studies*, Vol. 4, Núm. 1. Bristol: Intellect Books, pp. 109-125.

ANGUS, Ian H. (1989). "Media Beyond Representation", en ANGUS, Ian, JHALLY, Sut [Ed.]. *Cultural Politics in Contemporary America*. Nueva York: Routledge, pp. 333-346.

APPLEGATE, Joseph B. (1996). *The Serial Killer as Postmodern Anti-Hero and Harbinger of Apocalypse in Contemporary Literature and Life*. Tallahassee: Florida State University.

ARCHER, John (2005). "Twentieth-Century America: The Dream House Ideal and the Suburban Landscape", en *Architecture and Suburbia. From English Villa to American Dream House, 1690-2000*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 247-329.

ARENDT, Hannah (1963). *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*. Londres: Faber and Faber.

ARNOLD, Sarah (2013). *Maternal Horror Film. Melodrama and Motherhood*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

ASHBY, LeRoy (2006). *With Amusement for All. A History of American Popular Culture since 1830*. Lexington: University of Kentucky Press.

BACHELARD, Gaston (2012). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica. Versión electrónica.

BADLEY, Linda (1995). *Film, Horror, and the Body Fantastic*. Londres: Greenwood Press.

BALIBAR, Etienne (1995). "Culture and Identity", en RAJCHMAN, John [Ed.]. *The identity in Question*. Londres: Routledge, pp. 173-194.

BALIO, Tino (2010). *The Foreign Film Renaissance on American Screens, 1946-1973*. Madison: The University of Wisconsin Press.

BARKER, Jennifer M. (2009). *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*. Londres: University of California Press.

BARNES, John A. (2005). *The Lessons and Legacy of a President. John F. Kennedy on Leadership*. Nueva York: Amacom.

BARRETT, Dawson (2013). "DIY Democracy: The Direct Action Politics of U.S. Punk Collectives", en *American Studies*, Vol. 52, Núm. 2. Kansas: Mid-America American Studies, Association, pp. 23-42.

BARTHES, Roland (1977). *Image, Music, Text*. Glasgow: Collins, Fontana.

BARTHES, Roland (1999). "Rhetoric of the Image", en EVANS, Jessica, HALL, Stuart [Eds.]. *Visual Culture: The Reader*. Londres.: SAGE Publications, The Open University, pp. 33.

BARTHES, Roland (1999). "Myth Today", en EVANS, Jessica, HALL, Stuart [Eds.] (1999). *Visual Culture: The Reader*. Londres: SAGE Publications, The Open University, pp. 51-58.

BAUDRILLARD, Jean (1998). *The Consumer Society. Myths and Structures*. Londres: SAGE publications.

BAUDRILLARD, Jean (1993). *The Transparency of Evil. Essays on Extreme Phenomena*. Londres: Verso.

BAUMAN, Zygmunt (1997). *Modernidad y Holocausto*. Toledo: Sequitur.

BEATTIE, Keith (1998). *The Scar That Binds. American Culture and the Vietnam War*. Londres: New York University Press.

BECERRA-GARCÍA, Andrea M., MADALENA, Ana C., ESTANISLAU, Célio, RODRÍGUEZ-RICO, Javier L, DIAS, Henrique (2007). "Ansiedad y miedo: su valor adaptativo y maladaptaciones", en *Revista Latinoamericana de Psicología*, Vol. 39, Núm. 1. Bogotá: Fundación Universitaria Konrad Lorenz, pp. 75-81.

BECKET, Matt (2006). "A Point of Little Hope: Hippie Horror Films and the Politics of Ambivalence", en *Velvet Light Trap*. Núm. 57. Austin: University of Texas Press, pp. 42-59.

BELLHOUSE, Mary L., LITCHFIELD, Lawrence (1982). "Vietnam and Loss of Innocence: An Analysis of the Political Implications of the Popular Literature of the Vietnam War", en *Journal of Popular Culture*, Vol. 16, Núm. 3. Nueva Jersey: Wiley-Blackwell, pp. 157-174.

BELLOUR, Raymond (2009). "Psychosis, Neurosis, Perversion", en DEUTELBAUM, Marshal, POAGUE, Leland. *A Hitchcock Reader*. Chichester: Wiley-Blackwell, pp. 341-360.

BELTON, John (2005). *American Cinema / American Culture*. Boston: McGraw-Hill.

BENJAMIN, Walter (1999). "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", en EVANS, Jessica y HALL, Stuart [Eds.]. *Visual Culture: The Reader*. Londres: SAGE Publications, The Open University, pp. 72-79.

BENSHOFF, Harry M. (1997). *Monsters in the Closet. Homosexuality and the Horror Film*. Manchester: Manchester University Press.

BENSHOFF, Harry M. (2000). "Blaxploitation Horror Films: Generic Reappropriation or Reinscription", en *Cinema Journal*, Vol. 39, Núm. 2. Austin: University of Texas Press, pp. 31-50.

BENSHOFF, Harry M., GRIFFIN, Sean (2009). *America on Film. Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*. Sussex: Wiley-Blackwell.

BERG, Rick (1989). "College Course File: Representing the Vietnam War", en *Journal of Film and Video*, Vol. 41, Núm. 4. Englewood: University Film and Video Association, pp. 60-74.

BERGER, Arthur A. (2012). *Understanding American Icons. An Introduction to Semiotics*. Walnut Creek, CA: Left Coast Press.

BERGLAND, Renée L. (2000). "Indian Ghosts and American Subjects", en *The National Uncanny. Indian Ghosts and American Subjects*. Hanover: University Press of New England, pp. 1-22.

BERRESEM, Hanjo (2007). "On the Matter of Abjection", en *Genus: Gender in Modern Culture*, Vol. 9. Leiden: Brill Academic Publishers, pp. 19-48.

BIEL, Steven (2005). *American Gothic. A Life of America's Most Famous Painting*. Nueva York: W. W. Norton & Company.

BIGSBY, Christopher [Ed.] (2006). *The Cambridge Companion to Modern American Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.

BINDAS, Kenneth J. (1993). "'The Future Is Unwritten': *The Clash*, Punk and America, 1977-1982", en *American Studies*, Vol. 34, Núm. 1. Kansas: Mid-America American Studies Association, pp. 69-89.

BINDAS, Kenneth J. y HEINEMAN, Kenneth J. (1994). "Image is Everything? Television and the counter culture message in the 1960s", en *Journal of Popular Film & Television*. Vol. 22. Núm. 1. Washington: Heldref Publications, pp. 22-37.

BINVIS, Jason C. (2012). "By Demons Driven: Religious Teratologies", en PICART, Caroline J. S., BROWNING, John E. [Eds.]. *Speaking of Monsters: A Teratological Anthology*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 105-115.

BIGNELL, Jonathan (1997). *Media Semiotics: An Introduction*. Manchester: Manchester University Press.

BIRCHARD, Robert (1995). "Edward D. Wood, Jr. - Some Notes on a Subject For Further Research", en *Film History*. Vol. 7. Núm. 4. Barnet: John Libbey & Company, pp. 450-455.

BISSETE, Stephen R. (2002). "Curtis Harrington and the Underground Roots of the Modern Horror Film", en MENDIK, Xavier y SCHNEIDER, Steven J. [Eds.]. *Underground U.S.A. Filmmaking Beyond the Hollywood Cannon*. Nueva York: Wallflower Press, pp. 40-50.

BLACK, Joel (1991). *The Aesthetics of Murder. A Study in Romantic Literature and Contemporary Culture*. Baltimore: The John Hopkins University Press.

BLACK, Joel (2002a). "Body Parts", en *The Reality Effect. Film Culture and the Graphic Imperative*. Londres: Routledge, pp. 85-107.

BLACK, Joel (2002b). "Real(ist) Horror: From Execution Videos to Snuff Films", en MENDIK, Xavier, SCHNEIDER, Steven J. [Eds.]. *Underground U.S.A. Filmmaking Beyond the Hollywood Cannon*. Nueva York: Wallflower Press, pp. 63-75.

BLAKE, Linnie (2008). *The Wounds of Nations. Horror Cinema, Historical Trauma and National Identity*. Manchester: Manchester University Press.

BLISS, Michael (1983). *Brian De Palma*. Londres: The Scarecrow Press.

BLOCH, Robert (2014). *Psycho*. Leicester: Thorpe.

BLOOM, Clive (1996). *Cult Fiction. Popular Reading and Pulp Theory*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

BLOOM, Clive [Ed.]. (2007a) *Gothic Horror. A Guide for Students and readers*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 290-197.

BLOOM, Clive (2007b). "The Ripper Writing: A Cream of a Nightmare Dream", en WARWICK, Alexandra y WILLIS, Martin [Eds.]. *Jack the Ripper. Media, Culture, History*. Manchester: Manchester University Press, pp. 159-177.

BLUEFARB, Sam (1968). "Hippies: Another View", en *Journal of Popular Culture*. Vol. 2. Núm. 3. Nueva Jersey: Wiley-Blackwell, pp. 468-180.

BLUMENFELD, Samuel, VACHAUD, Laurent [Eds.]. (2003). *Brian De Palma por Brian De Palma*, en Barcelona: Alba Editorial

BODDY, William (1985). "The Studios Move Into Prime Time: Hollywood and the Television Industry in the 1950s", en *Cinema Journal*, Vol. 24, Núm. 4. Austin: University of Texas Press, pp. 23-37.

BODROGHKOZY, Aniko (2002). "Reel Revolutionaries: An Examination of Hollywood Cycle of 1960s Youth Rebellion Films", en *Cinema Journal*, Vol. 41, Núm. 3. Austin: University of Texas Press, pp. 38-58.

BONEY, Francis N. (1976). "The American South", en *Journal of Popular Culture*. Vol. 10. Núm. 2. Nueva Jersey: Wiley-Blackwell, pp. 290-297.

BOOKER, M. Keith (2001). *Monsters, Mushroom Clouds and the Cold War. American Science Fiction and the Roots of Postmodernism, 1946-1964*. London: Greenwood Press.

BOOKER, M. Keith (2009). *Red, White, and Spooked. The Supernatural in American Culture*. Londres: Praeger.

BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin (2010). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós Comunicación.

BORSE, Gregory (20013). "'She Looks Like a Wrong One to You?' BloodyMoneyBody –Marxist Subversion in Hitchcock's *Psycho* and Frear's *The Grifters*", en LEIGH, Mary K. y DURAND, Kevin K. [Eds.]. *Marxism and the Movies. Critical Essays on Class Struggle in the Cinema*. Jefferson, NC: McFarland & Company, pp. 53-76.

BOURDIEU, Pierre (1999). "The Social Definition of Photography", en EVANS, Jessica, HALL, Stuart [Eds.]. *Visual Culture: The Reader*. Londres: SAGE Publications, The Open University, pp. 162-180.

BOURGOIN, Stéphane (1986). *Richard Fleischer*. París: Edilig.

BOURZEREAU, Laurent (2000). *Ultraviolent Movies. From Sam Peckinpah to Quentin Tarantino*. Nueva York: Citadel Press.

BREEDEN, David, CARROLL, Jami (2002). "Punk, Pot, and Prosmicuity: Nostalgia and the Re-Creation of the 1970s", en *Journal of American & Comparative Cultures*, Vol. 25, Núm. ½. Oxford: Wiley Blackwell, pp. 100-104.

BREMER, Francis J. (2009). *Puritanism. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

BRICKMAN, Barbara J. (2012). *New American Teenagers. The Lost Generation of Youth in 1970s film*. Londres: Continuum.

BRITTON, Andrew (1979). *American Nightmare: Essays on the Horror Film*. Toronto: Festival of Festivals.

BROGAN, Hugh (1999). *The Penguin History of the USA*. Londres: Penguin Books.

BRONSKI, Michael (2003). *A Queer History of the United States*. Boston: Beacon Press.

BROPHY, Philip (2000). "Horrality - the Textuality of Contemporary Horror Films", en GELDER, Ken [Ed.]. *The Horror Reader*. Londres: Routledge, pp. 276-284.

BROTTMAN, Mikita (2005). *Offensive Films*. Nashville: Vanderbilt University Press.

BROWN, Jennifer (2013). *Cannibalism in Literature and Film*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

BROWN, Royal S. (1982). "Hermann, Hitchcock, and the Music of the Irrational", en *Cinema Journal*, Vol. 21, Núm. 2. Austin: University of Texas Press, pp. 14-49.

BROWNING, John E. (2015). "Disability and Slasher Cinema's Unsung 'Children'", en BOHLMANN, Markus P. J. y MORELAND, Sean [Eds.] (2015). *Monstrous Children and Childish Monsters. Essays on Cinema's Holy Terrors*. Jefferson, NC: McFarland & Company, pp. 177-187.

BRUNETTA, Gian Piero (2012). *Historia Mundial del Cine. Estados Unidos. II*. Madrid: Akal.

BRUNVAND, Jan H. (1983). *The Vanishing Hitchhiker. American Urban Legends and their Meanings*. Londres: Pan Books.

BRYSON, Bill (1994). *Made in America*. Londres: Minerva.

BRYSON, Norman (1999). "The Natural Attitude", en EVANS, Jessica, HALL, Stuart [Eds.]. *Visual Culture: The Reader*. Londres: SAGE Publications, The Open University, pp. 23-32.

BUGLIOSI, Vincent (1994). *Helter Skelter: The True Story of the Manson Murders*. Nueva York: WW. Norton & Company.

BURKE, Peter (2004). *What Is Cultural History?*. Cambridge: Polity Press.

BURGIN, Victor (1999). "Art, Common Sense and Photography", en EVANS, Jessica y HALL, Stuart [Eds.]. *Visual Culture: The Reader*. Londres: SAGE Publications, The Open University, pp. 41-50.

BURNHAM, John C. (1987). *How Superstition Won and Science Lost. Popularizing Science and Health in the United States*. New Brunswick: Rutgers University Press.

BUTTER, Michael (2009). *The Epitome of Evil. Hitler in American Fiction, 1939-2002*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

CAMERON, Deborah y FRAZER, Elizabeth (1987). *The Lust to Kill. A feminist Investigation of Sexual Murder*. Oxford: Basil Blackwell.

CANTERO, Marcial (2000). *Brian de Palma*. Madrid: Cátedra.

CAPARRÓS, José M. (1998). *La guerra de Vietnam, entre la historia y el cine*. Barcelona: Ariel.

CAPUTI, Jane (2004). *Goddesses and Monsters. Women, Myth, Power, and Popular Culture*. Madison: The University of Wisconsin Press.

CARLSON, Paul H. [Ed.] (2006). *The Cowboy Way. An Exploration of History and Culture*. Stroud: Tempus.

CARPENTER, John (2004). "An Interview with John Carpenter: Conducted by Ronald V. Borst. Compiled by Ian Conrich and David Woods", en CONRICH, Ian y WOODS, David [Eds.]. *The Cinema of John Carpenter. The Technique of Terror*. Nueva York: Wallflower Press, pp. 167-178.

CARROLL, Noël (1983). "Nightmare and the Horror Film: The Symbolic Biology of Fantastic Beings", en LAZAR, Moshe [Ed.]. *The Anxious Subject. Nightmare and Daymares in Literature and Film*. Malibu: Undena Publications, pp. 91-106.

CARROLL, Noël (2005). *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid: Machado Libros.

- CARSON, Rachel (2015). *Silent Spring*. Londres: Penguin Books.
- CASAS, Quim (2003). *John Carpenter. Horror en B Mayor*. San Sebastián: Donostia Kultura.
- CASCAJOSA VIRINO, Concepción (2006). *El espejo deformado. Versiones, secuelas y adaptaciones en Hollywood*. Sevilla: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- CASHMAN, Lorraine W. (1999). "Cultural Studies", en *Folklore Forum*. Vol. 30. Núm. 1/2. Bloomington: Indiana University, pp. 107-117.
- CASTRO DE PAZ, José L. (1999). *El surgimiento del telefilme*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- CASTRO DE PAZ, José L. (2000). *Alfred Hitchcock*. Madrid: Cátedra.
- CAWELTI, John G. (1985). "The Question of Popular Genres", en *Journal of Popular Film & Television*. Vol. 13. Núm. 2. Washington: Heldref Publications, pp. 55-61.
- CAWELTI, John G. (2004). *Mystery, Violence, and Popular Culture: Essays*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, Popular Press.
- CETTL, Robert (2003). *Serial Killer Cinema. An Analytical Filmography*. Jefferson, NC: McFarland & Company.
- CETTL, Robert (2013). "Forced entry: Serial Killer Pornography as a Patriarchal Paradox", en MACDONALD, Alzena [Ed.] *Murders and Acquisitions: Representation of the Serial Killer in Popular Culture*. Nueva York: Bloomsbury, pp. 49-66.
- CHAUDHURI, Shohini (2006). *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. Nueva York: Routledge.
- CHEPESIU, Ron (1995). *Sixties Radicals, Then and Now. Candid Conversations with Those Who Shaped the Era*. Jefferson, NC: McFarland & Company.
- CHERNUS, Ira (2006). *The Newconservative War on Terror and Sin*. Londres: Paradigm Publisher.
- CHERRY, Brigid (2009). *Horror*. Nueva York: Routledge.
- CHIBNAL, Steve, PETLEY, Julian [Eds.] (2002). *British Horror Cinema*. Nueva York: Routledge.
- CHUECA, Fernando (2007). *Breve historia del urbanismo*. Madrid: Alianza Editorial.

CHURCH, David (2011). "Freakery, Cult Films, and the Problem of Ambivalence", en *Journal of Film and Video*, Vol. 63, Núm. 1. Englewood: University Film and Video, pp. 3-17.

CHURCH, David (2011). "From Exhibition to Genre: The Case of Grind-House Films", en *Cinema Journal*, Vol. 50, Núm. 4. Austin: University of Texas Press, pp. 1-25.

CLARK, Mark, SENN, Bryan (2011). *Sixties Shockers. A Critical Filmography of Horror Cinema, 1960-1969*. Jefferson, NC: McFarland & Company.

CLARK, Randall (1995). *At a Theater or Drive-In Near You. The History, Culture, and Politics of the American Exploitation Film*. Nueva York: Garland Publishing.

CLAYTON, Blake C. (2015). *American Anxiety in the Age of OPEC, 1970-1986*", en *Market Madness. A Century of Oil Panics, Crises, and Crashes*. Oxford: Oxford University Press.

CLOVER, Carol J. (1992). *Men, Women and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*. Nueva Jersey: Princeton University Press.

COHENS, Jeffrey J. (2012). "Monster Culture (Seven Theses) (Extract)", en PICART, Caroline J. S. y BROWNING, John E. [Eds.]. *Speaking of Monsters: A Teratological Anthology*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 15-18.

COMBS, C. Scott (2011). "The Screen Kallikak: White Trash for White guilt in Post-Vietnam America Film", en LEITER, Andrew B. [Ed.]. *Southerners on Film. Essays on Hollywood Portrayals since the 1970s*. Jefferson, NC: McFarland & Company, pp. 106-122.

CONANT, Michael (1982). "The Paramount Decrees Reconsidered", en *Law and Contemporary Problems*. Vol. 44. Núm. 4. Durhan: Duke Law School, pp. 79-107.

CONNELLY, Kelly (2007). "From Final Girl to Final Woman: Defeating the Male Monster in *Halloween* and *HalloweenH20*", en *The Journal of Popular Film & Television*. Vol. 35. Núm. 1. Washington: Heldref Publications, pp. 12-21.

CONNELLY, Peter J. M. (2010). *The Representation of Serial Killers*. Tesis dirigida por Glennis Byron. Stirling: University of Stirling.

CONRAD, Peter (2003). *Los asesinatos de Hitchcock*. Madrid: Turner Publicaciones.

CONRICH, Ian (2012). "An Age of Mechanical Destruction: Power Tools and the Monstrous in The Texas Chain Saw Massacre Films", en PICART, Caroline J. S. y BROWNING, John E. [Eds.]. *Speaking of Monsters: A Teratological Anthology*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 117-127.

CONVYERS, James L. [Ed.] (2007). *Engines of the Black Power Movement. Essays on the Influence of Civil Right Actions, Arts, and Islam*. Jefferson, NC: McFarland & Company.

COOK, David A. (1994). *Lost Illusions. American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam, 1970-1979*. Berkeley: University of California Press.

COOPER, B. Lee (1997). "Terror Translated into Comedy: The Popular Music Metamorphosis of Film and Television Horror, 1956-1991", en *Journal of American Culture*, Vol. 20, Núm. 3. Bowling Green: Wiley Blackwell, pp. 31-42.

COOPER, L. Andrew (2010). *Gothic Realities. The Impact of Horror Fiction on Modern Culture*. Jefferson, NC: McFarland & Company.

CORSTORPHINE, Kevin (2011). "A Search for the Father-Image': Masculine Anxiety in Robert Bloch's 1950s Fiction", en JONES, Darryl, McCARTHY, Elizabeth y MURPHY, Bernice M. [Eds.]. *It Came from the 1950s! Popular Culture, Popular Anxieties*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 158-175.

COSTA, Jordi (2004). "Una revolución en las alcantarillas", en CUETO, Roberto, WEINRICHTER, Antonio. *Dentro y fuera de Hollywood. La tradición independiente en el cine americano*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, pp. 87-130.

COTTER, Robert Michael (Bobb) (2008). *The Great Monster Magazine. A Critical Study of the Black and White Publications of the 1950s, 1960s and 1970s*. Jefferson, NC: McFarland & Company.

COX, Karen L. (2011). *Dreaming of Dixie: How the South Was Created in American Popular Culture*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

COYLE, Rebecca, HAYWARD (2009). "Texas Chainsaws: Audio Effect and Iconicity", en HAYWARD, Philip [Ed.]. *Terror Tracks: Music, Sound and Horror Cinema*. Londres: Equinox, pp. 125-136.

CREED, Barbara (1993). "The Castrating Mother: *Psycho*", en *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*. Londres: Routledge, pp. 139-150.

CREED, Barbara (1996). "Dark Desires. Male Masochism in the Horror Film", en COHAN, Steven y HARK, Ina R. [Ed.]. *Screening the Male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. Londres: Routledge, pp. 118-133.

CREED, Barbara (2005). *Phallic Panic: Film, Horror and the Primal Uncanny*. Carlton: Melbourne University Press.

CROW, Charles L. (2009). *History of the Gothic. American Gothic*. Cardiff: University of Wales Press.

CROW, Charles L. [Ed.]. (2013). *American Gothic: From Salem Witchcraft to H. P. Lovecraft, An Anthology*. Malden: Wiley-Blackwell.

CUÉLLAR, Margarita L. (2008). "La figura del monstruo en el cine de horror", en *Revista CS*. 11/2008. Bogotá: Universidad Icesi, pp. 227-246.

CUETO, Roberto (2004). "American Gothic o de cómo la sierra mecánica terminó con el *flower power*", en CUETO, Roberto, WEINRICHTER, Antonio. *Dentro y fuera de Hollywood. La tradición independiente en el cine americano*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, pp. 131-144.

CUETO, Roberto (2006). "La re-espectacularización de la violencia. De la crisis del clasicismo a la estética de la modernidad", en *Nosferatu. Revista de cine*, Vol. 53. San Sebastian: Donostia Kultura, pp. 129-137.

CULL, Nicholas J. (2008). *The Cold War and the United States Information Agency. American Propaganda and Public Diplomacy, 1945-1989*. Nueva York: Cambridge University Press.

CUMBOW, Robert C. (2000). *Order in the Universe. The Films of John Carpenter*. Londres: The Scarecrow Press.

DE HART, Jane S. (2001). "Containment at Home: Gender, Sexuality, and national Identity in Cold War America", en KUZNICK, Peter J. y GILBERT, James [Eds.]. *Rethinking Cold War Culture*. Washington: Smithsonian Institution Press, pp. 124-155.

DE QUINCEY, Thomas (2004). *Miscellaneous Essays*. <http://www.gutenberg.org/cache/epub/10708/pg10708-images.html>. Libro electrónico.

DE YOUNG, Mari (1996). "Breeders for Satan: Toward a Sociology of Sexual Trauma Tales", en *Journal of American Culture*, Vol. 19, Núm. 2. Bowling Green: Wiley Blackwell, pp. 111-117.

DE YOUNG, Mary (2010). *Madness: An American History of Mental Illness and Its Treatment*. Jefferson, NC: McFarland & Company.

DEAL, David (2007). *Television fright Films of the 1970s*. Jefferson, NC: McFarland & Company.

DEBORD, Guy (1999). "Separation Perfected", en EVANS, Jessica y HALL, Stuart [Eds.]. *Visual Culture: The Reader*. Londres: SAGE Publications, The Open University, pp. 95-98.

DEBENEDETTI, Charles (1990). *An American Ordeal. The Antiwar Movement of the Vietnam Era*. Syracuse: Syracuse University Press.

DEFORREST, Tim (2004). *Storytelling in the Pulps, Comics, and Radio. How Technology Changed Popular Fiction in America*. Jefferson, NC: McFarland & Company.

DEGRAFFENREID, L. J. (2011). "What Can You Do in Your Dreams? Slasher Cinema as Youth Empowerment", en *The Journal of Popular Culture*, Vol. 44, Núm. 5. Nueva Jersey: Wiley-Blackwell, pp. 954-969.

DELEUZE, Gilles (1983). *Cinema 1: The Movement-Image*. Londres: The Athlone Press.

DELEUZE, Gilles (1985). *Cinema 2: The Time-Image*. Londres: The Athlone Press.

DER DERIAN, James (1989). "The Importance of Shredding in Earnest: Reading the National Security Culture", en ANGUS, Ian y JHALLY, Sut [Ed.]. *Cultural Politics in Contemporary America*. Nueva York: Routledge, pp. 230-240.

DERRY, Charles (1988). *The Suspense Thriller. Films in the Shadow of Alfred Hitchcock*. Jefferson, NC: McFarland & Company.

DERRY, Charles (1977). *Dark Dreams: A Psychological History of the Modern Horror Film*. Nueva Jersey: A. S. Barnes and Co., Inc.

DERRY, Charles (2009). *Dark Dreams 2.0: A Psychological History of the Modern Horror Film from the 1950s to the 21st Century*. Jefferson, NC: McFarland & Company.

DIER, Richard (1999). "White", en EVANS, Jessica y HALL, Stuart [Eds.]. *Visual Culture: The Reader*. Londres: SAGE Publications, The Open University, pp. 457-468.

DIKA, Vera (1990). *Games of Terror: Halloween, Friday the 13th, and the Films of the Stalker Cycle*. Madison: Farleigh Dikison University Press.

DIXON, Wheeler (1976). "In Defense of Roger Corman", en *Velvet Light Trap*, Vol. 16. Austin: University of Texas Press, pp. 11-14.

DODDS, Joseph (2011). "The Monstrous Brain: A Neuropsychanalytic Aesthetics of Horror?", en *PSYART. An Online Journal for the Psychological Study of the Arts*,
<http://www.psyartjournal.com/Content/ArticleData/2011/article.pdf>

DOUGLAS, Wayne J. (1981). "The Criminal Psychopath as Hollywood Hero", en *Journal of Popular Film & Television*. Vol. 8. Num. 4. Washington: Heldref Publications, pp. 30-39.

DOUGLAS, John, BURGESS, Ann W., BURGESS, Allen G., RESSLER, Robert (2006). *Crime Classification Manual. A Standard System for Investigating and Classifying Violent Crime. Second Edition*. Hoboken: Wiley.

DOW, Bonnie J. (2003). "Feminism, Miss America, and Media Mythology", en *Rhetoric & Public Affairs*, Vol. 6, Núm. 1. East Lansing: Michigan State University Press, pp. 127-160.

DRABBLE, John (2007). "From White Supremacy to White Power: The FBI, Cointel-Pro White Hate, and the Nazification of the Ku Klux Klan in the 1970s", en *American Studies*, Vol. 48, Núm. 3. Kansas: Mid-America American Studies Association, pp. 49-74.

DUCHANNEY, Brian N. (2015). *The Spark of Fear. Technology, Society and the Horror Film*. Jefferson, NC: McFarland & Company.

DUDENHOEFFER, Larry (2014). *Embodiment and Horror Cinema*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

DUMAS, Chris (2011). *Un-American Psycho: Brian De Palma and the Political Invisible*. Bristol: Intellect.

DUMAS, Chris (2012). "Cinema of failed revolt: Brian De Palma and the death(s) of the left", en *Cinema Journal*, Vol. 51, Núm. 3. Austin: University of Texas Press, pp. 1-24.

DURAND, Kevin K. (2013). "Introduction: Marx, Critical Theory and the Cinema", en LEIGH, Mary K. y DURAND, Kevin K. [Eds.]. *Marxism and the Movies. Critical Essays on Class Struggle in the Cinema*. Jefferson, NC: McFarland & Company, pp. 3-15.

EDMUNDSON, Mark (1997). *Nightmare on Main Street. Angels, Sodomasochism, and the Culture of Gothic*. Massachusetts: Harvard University Press.

EDSFORTH, Ronald, BENNETT, Larry [Eds.] (1991). *Popular Culture and Political Change in Modern America*. Nueva York: State of New York Press.

EDWARDS, Jason A., WEISS, David [Eds.] (2011). *The Rhetoric of American Exceptionalism. Critical Essays*. Jefferson, NC: McFarland & Company.

EGGER, Steven A. (2002). *The Killer Among Us: An Examination of Serial Murder and Its Investigation*. Upper Saddle River: Prentice Hall.

ELCOCK, Chris (2013). "From Acid Revolution to Entheogenic Evolution: Psychedelic Philosophy in the Sixties and Beyond", en *Journal of American Culture*, Vol. 36, Núm. 4. Oxford: Wiley-Blackwell, pp. 296-311.

ELIAS, Norbert (1990). *La sociedad de los individuos. Ensayos*. Barcelona: Ediciones Península.

ELSASSER, Thomas, HORWATH, Alexander, KING, Noel [Eds.] (2004). *The Last Great American Picture Show. New Hollywood Cinema in the 1970s*. Ámsterdam: Amsterdam University Press.

ENGELHARDT, Tom (1995). *El fin de la cultura de la victoria. Estados Unidos, la guerra fría y el desencanto de una generación*. Barcelona: Paidós.

ERB, Cynthia (2006). ““Have You Ever Seen the Inside of One of Those Places?”: *Psycho*, Foucault, and the Postwar Context of Madness”, en *Cinema Journal*, Vol. 45, Núm. 4. Austin: University of Texas Press, pp. 45-63.

ESTEBAN MARTÍNEZ, Cristina, MOLERO MORENO, Carmen (1996). “Evolución histórica y cronológica del concepto de psicopatía/trastorno antisocial de la personalidad”, en *Revista de Historia de la Psicología*, Vol. 17, Núm. 1-2. Madrid: Colegio de Psicólogos de Madrid, Sociedad Española de Historia de la Psicología, pp. 43-57.

EVANS, Jessica (1999). “Introduction”, en EVANS, Jessica, HALL, Stuart [Eds.]. *Visual Culture: The Reader*. Londres: SAGE Publications, The Open University, pp. 11-20.

EVANS, Jessica, HALL, Stuart (1999). “What is Visual Culture”, en EVANS, Jessica, HALL y Stuart [Eds.]. *Visual Culture: The Reader*. Londres: SAGE Publications, The Open University, pp. 1-8.

FABER, Richard B., BEDFORD, Elizabeth A. (2008). *Domestic Programs of the American Presidents*. Jefferson, NC: McFarland & Company.

FAIRCLOUGH, Norman (1989). *Language and Power*. Nueva York: Longman.

FAIRCLOUGH, Norman (1998). “Political Discourse in the Media: An Analytical Framework”, en BELL, Allan y GARRETT, Peter [Eds.]. *Approaches to Media Discourse*. Oxford: Blackwell Publishers, pp. 142.

FARBER, David (2010). *The Rise and Fall of Modern American Conservatism. A Short History*. Princeton: Princeton University Press.

FAWVER, Kurt (2011). “Massacres of Meaning: The Semiotic Value of Silence and Scream in *The Texas Chain Saw Massacre* and *Halloween*”, en *The Irish Journal of Gothic and Horror studies*, Vol. 10.
<http://irishgothichorrorjournal.homestead.com/Fawver.html>

FBI. (2008a). “Serial Murder. Multi-Disciplinary Perspectives for Investigators” [Página Web], consultado: 07 de mayo de 2016, <https://www.fbi.gov/stats-services/publications/serial-murder/serial-murder-july-2008-pdf>

FBI. (2008b) “The FBI. A Centennial Story, 1908-2008” [Página Web], consultado 21 de mayo de 2016, <https://www.fbi.gov/about-us/history/a-centennial-history/the-fbi-a-centennial-history-1908-2008>

FBI (2013). "Serial Killers" [Página Web], consultado: 7 de mayo de 2016, <https://www.fbi.gov/news/stories/2013/september/serial-killers-part-1-the-fbis-role-takes-shape>

FBI. (2014). "Serial Murder. Pathways For Investigators" [Página Web], consultado: 7 de mayo de 2016, <https://www.fbi.gov/news/stories/2014/october/serial-killers-part-8-new-research-aims-to-help-investigators-solve-cases/serial-murder-pathways-for-investigations>

FBI (2015). "A Brief History of the FBI" [Página Web], consultado: 7 de mayo de 2016, <https://www.fbi.gov/about-us/history/brief-history>

FENIMORE, Ross J. (2010). "Voices that Lie Within: The Heard and Unheard in Psycho", en LERNER, Lein [Ed.]. *Music in the Horror Fear. Listening to Fear*. Londres: Routledge, pp. 80-97.

FERNÁNDEZ, Pablo (2006). "El estrangulador de Boston (*The Boston Strangler*; Richard Fleischer, 1968", en *Nosferatu. Revista de Cine*, Vol. 53. San Sebastian: Donostia Kultura, pp. 182-183.

FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel (1985). *Terrores Íntimos*. Sitges: Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Sitges.

FERNCASE, Richard K. (1996). *Outsider Features. American Independent Films of the 1980s*. Westport: Greenwood Press.

FERRER, Anacleto, GARCÍA-RAFFI, Xavier, LERMA, Bernardo, POLO, Cándido (2006). "En la escena del crimen", en *Psiquiatras de celuloide*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, pp. 193-242.

FERRO, Marc (2000). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel.

FIDDLER, Michael (2013). "Playing *Funny Games* in *The Last House on the Left*: The Uncanny and the "Home Invasion" genre", en *Crime, Media, Culture*, Vol. 9, Núm. 3. Londres: SAGE Publications, pp. 281-299.

FINLER, Joel W. (2010). *El cine americano. Historia de Hollywood. Un viaje completo por la historia de la industria americana del cine*. Barcelona: Ediciones Robinbook.

FIRESTORM, Shulamith (2015). *Dialectic of Sex*. Londres, Nueva York: Verso.

FISCHER, Dennis (1991). *Horror Film Directors. 1931-1990. Volume 1-2*. Jefferson, NC: McFarland & Company.

FLEMING, Michael, MANVELL, Roger (1985). *Images of Madness. The Portrayal of Insanity in the Feature film*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press.

FOLEY, Michael (2007). *American Credo. The Place of Ideas in US Politics*. Oxford: Oxford University Press.

FORGACS, David, NOWELL-SMITH, Geoffrey [Eds.] (1985). *Antonio Gramsci. Selection from Cultural Writings*. Londres: Lawrence and Wishart.

FORGACS, David [Ed.] (1999). *A Gramsci Reader. Selected Writings, 1916-1935*. Londres: Lawrence and Wishart.

FORMAN-BRUNELL, Miriam (2009). *Babysitter. An American History*. Nueva York: New York University Press.

FOSTER, Dennis A. (1997). *Sublime Enjoyment. On the Perverse Motive in American Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.

FOUCAULT, Michel (1972). *The Archaeology of Knowledge & The Discourse on Language*. Nueva York: Pantheon Books.

FOUCAULT, Michel (1980). *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones de la Piqueta.

FOUCAULT, Michel (1984). "Truth and Power", en RABINOW, Paul [Ed.]. *The Foucault Reader*. Londres: Penguin Books, pp. 51-75.

FOUCAULT, Michel (1988). *Madness and Civilization. A History of Insanity in the Age of Reason*. Nueva York: Vintage Books.

FOUCAULT, Michel (1992). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets Editores.

FOUCAULT, Michel (2002). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: República Argentina.

FRANK, Gerold (2016). *The Boston Strangler*. Nueva York: Integrated Media. Versión electrónica.

FRASER, Peter (2015). *Christian Response to Horror Cinema. Ten Films in Theological Perspective*. Jefferson, NC: McFarland & Company.

FREELAND, Cynthia (1995). "Realist Horror", en FREELAND, Cynthia A., WARTENBERG, Thomas E. [Eds.]. *Philosophy and Film*. Nueva York: Routledge, pp. 126-142.

FREITAG, Gina, LOISELLE, André [Eds.] (2015). *The Canadian Horror Film. Terror of the Soul*. Toronto: University of Toronto Press. Libro electrónico.

FREIXAS, Ramón (1997). "Abyección humana y terror institucional. *El estrangulador de Boston* (1968)", en HURTADO, José A., LOSILLA, Carlos

[Coord.]. *Richard Fleischer. Entre el cielo y el infierno*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, pp. 49-56.

FREUD, Sigmund (1979). *Lo siniestro*. Barcelona: José J. de Olañeta.

FRIEDAN, Betty (1997). *The Feminine Mystique*. Nueva York: W. W. Norton & Company.

FRIEDMAN, Lester D. [Ed.] (2007). *American Cinema of the 1970s. Themes and Variations*. Oxford: Berg.

FRIEDMAN, Norman (1970). "American Movies and American Culture, 1946-1970", en *Journal of Popular Culture*. Nueva Jersey: Wiley-Blackwell, pp. 814-823.

FRIEDMAN, Lester D. (2004). "Darkness Visible: images of Nazis in American Film", en POMERANCE, Murray [Ed.]. *Bad: Infamy, Darkness, Evil and Slime on Screen*. Nueva York: State University of New York Press, pp. 255-272.

FROW, John (1995). *Cultural Studies & Cultural Value*. Oxford: Clarendon Press.

GAINES, Mikal J. (2014). "Strange Enjoyments: The Marketing and Reception of Horror in the Civil Rights Era Black Press", en NOWELL, Richard [Ed.]. *Merchants of Menace. The Business of Horror Cinema*. Nueva York: Bloomsbury, pp. 187-202.

GAIR, Christopher (2007). *The American Counterculture*. Edimburgo: Edinburgh University Press.

GALESON, David, KOTIN, Joshua (2008). *From the New Wave to the New Hollywood: The Life Cycles of Important Movie directors from Godard and Truffaut to Spielberg and Eastwood*. Cambridge, MA: National Bureau of Economic Research. <http://www.nber.org/papers/w14150>

GARBOWSKI, Christopher (2008). *Pursuits of Happiness. The American Dream, Civil Society, Religion and Popular Culture*. Lublin: Maria Curie-Sklodowska University Press.

GARCÍA CREGO, Juan (2005). *El cine de Wes Craven*. Tesis dirigida por José Manuel Palacio Arranz. Madrid: Universidad Complutense.

GAROFALO, Reebee (2011). *Rockin' Out: Popular Music in the USA*. Boston: Prentice Hall.

GARSON, Robert, BAILEY, Christopher J. (1990). *The Uncertain Power. A Political History of the United States since 1929*. Nueva York: Manchester University Press.

GELDER, Ken. *The Horror Reader*. Londres: Routledge.

GIANNANGELO, Stephen J. (1996). *The Psychopathology of Serial Murder. A Theory of Violence*. Londres: Praeger.

GILMAN, Sander L. (1985). *Difference and Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race, and Madness*. Londres: Cornell University Press.

GILMORE, David D. (2003). *Monsters. Evil Beings, Mythical Beasts, and All Manner of Imaginary Terrors*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

GODDARD, Joseph (2012). *Being American on the Edge. Penurbia and the Metropolitan Mind, 1945-2010*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

GOLDTHORPE, J. E. (1987). *Family Life in Western Societies. A Historical Sociology of Family Relationships in Britain and North America*. Cambridge: Cambridge University Press.

GOMERY, Douglas (1996). "La llegada de la televisión y la redefinición del sistema de estudios de Hollywood", en HEREDERO, Carlos F., TORREIRO, Casimiro [coord.] *Historia general del cine. Volumen X. Estados Unidos (1955 - 1975)*. Madrid: Cátedra, pp. 15-66.

GONDER, Patrick (2003). "Like a Monstrous Jigsaw Puzzle: Genetics and Race in Horror Films of the 1950s", en *Velvet Light Trap*, Vol. 52. Austin: University of Texas Press, pp. 33-44.

GONZÁLEZ-FIERRO SANTOS, Francisco J. (2011). *La opresión y la represión de la mujer vista por la historia del cine*. Madrid: Cacitel.

GRAHAM, Allison (2004). "The South in Popular Culture", en GRAY, Richard, ROBINSON, Owen [Eds.]. *A Companion to the Literature and Culture of the American South*. Malden: Blackwell Publishing, pp. 335-351.

GRAINGE, Paul, JANCOVICH, Mark, MONTEITH, Sharon (2007). *Film Histories*. Edimburgo: Edinburgh University Press.

GRANT, Barry K. (1998). "Rich and Strange: the Yuppie Horror Film", en NEALE, Steve y SMITH, Murray [Eds.]. *Contemporary Hollywood Cinema*. Nueva York: Routledge, pp. 280-293.

GRANT, Michael (2012). "'Cinema is an abattoir': Horror Film and Explanation", en *Horror Studies*, Vol. 3. Núm. 2. Bristol: Intellect Books, pp. 205-222.

GRANT, William E. (1994). "The Inalienable Land: American Wilderness as Sacred Symbol", en *Journal of American Culture*, Vol. 17, Núm. 1. Bowling Green: Blackwell Publishing, pp. 79-86.

GREGORIOU, Christiana (2011). *Language, Ideology and Identity in Serial Killer Narratives*. Londres: Routledge.

GREVEN, David (2011). *Representation of Femininity in American Genre Cinema. The Woman's Film, Film Noir, and Modern Horror*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

GREVEN, David (2013). *Psycho-Sexual. Male Desire in Hitchcock, De Palma, Scorsese, and Friedkin*. Austin: University of Texas Press.

GRIFFIN, Susan (2000). *Woman and Nature: The Roaring inside Her*. San Francisco: Sierra Club Books.

GRIME, Larry E. (1995). "Shall These Bones Live? The Problem of Bodies in Alfred Hitchcock's *Psycho* and Joel Coen's *Blood Simple*", en MARTIN, Joel W. y OSTWALT JR., Conrad E. *Screening the Sacred. Religion, Myth and Ideology in Popular American Film*. Oxford: Wesview Press, pp. 19-29.

GRIXTI, Joseph (1989). *Terrors of Uncertainty. The Cultural Contexts of Horror Fictions*. Nueva York: Routledge.

GRIXTI, Joseph (1995). "Consuming Cannibals: Psychopathic Killers as Archetypes and Cultural Icons", en *Journal of American Culture*, Vol. 18, Núm. 1. Bowling Green: Blackwell Publishing, pp. 87-96.

GROSS, Louis S. (1989). *Redefining the American Gothic. From Wieland to Day of the Dead*. Ann Arbor: UMI Research Press.

GROSSBERG, Lawrence, NELSON, Cary, TREICHLER, Paula [Eds.] (1992). *Cultural Studies*. Nueva York: Routledge.

GRUNENBERG, Christoph [Ed.] (1997). *Gothic: Transmutation of Horror in Late Twentieth Century Art*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

GRUNZKE, Andrew (2015). *Educational Institutions in Horror Film. A History of Mad Professors, Student Bodies, and Final Exams*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

GUARNER, José Luis (1993). *Muerte y transfiguración. Historia del cine americano / 3 (1961-1992)*. Barcelona: Laertes.

GUBERN, Román (1996). "La agonía de los géneros", en HEREDERO, Carlos F., TORREIRO, Casimiro [coord.] *Historia general del cine. Volumen X. Estados Unidos (1955 - 1975)*. Madrid: Cátedra, pp. 68-107.

GUSAFSON, Robert (1986). "The Structure of the American Mass Entertainment Industry", en *Journal of Film and Video*, Vol. 38, Núm. 1. Englewood: University Film and Video Association, pp. 5-6.

HABERSKI JR., Raymond J. (2001). *"It's Only a Movie". Films and Critics in American Culture*. Lexington: The University Press of Kentucky.

HAGGERTY, Kevin D. (2009). "Modern Serial Killers", en *Crime Media Culture. An International Journal*, Vol. 5, Núm. 2. Londres: SAGE Publications, pp. 168-187.

HALBERSTAM, Judith (1995). *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham: Duke University Press.

HALL, Sheldon (2004). "Carpenter's Widescreen Style", en CONRICH, Ian y WOODS, David [Eds.]. *The Cinema of John Carpenter. The Technique of Terror*. Nueva York: Wallflower Press, pp. 66-77.

HALL, Stuart [Ed.] (1997). *Representation. Cultural Representation and Signifying Practices*. Londres: SAGE Publications, The Open University.

HALL, Stuart (1999). "Introduction", en EVANS, Jessica y HALL, Stuart [Eds.] (1999). *Visual Culture: The Reader*. Londres: SAGE Publications, The Open University, pp. 309-313.

HALLENBECK, Bruce G. (2009). *Comedy-Horror Films. A Chronological History, 1914-2008*. Jefferson, NC: McFarland & Company.

HALTTUNEN, Karen (1993). "Early American Murder Narratives", en FOX, Richard W. y LEARS, T. J. Jackson [Eds.]. *The Power of Culture. Critical Essays in American History*. Chicago: The University of Chicago Press, pp. 67-102.

HALTTUNEN, Karen (1998). *Murder Most Foul. The Killer and the American Gothic Imagination*. Londres: Harvard University Press.

HAND, Richard J., WILSON, Michael (2002). *Grand-Guignol. The French Theatre of Horror*. Exeter: University of Exeter Press.

HAND, Richard J. (2006). *Terror on the Air! Horror Radio in America, 1931-1952*. Jefferson, NC: McFarland & Company.

HANICH, Julian (2010). *Cinematic Emotion in Horror films and Thrillers. The Aesthetic Paradox of Pleasurable Fear*. Nueva York: Routledge.

HANSEN, Gunnar (2013). *Chain Saw Confidential. How We Made the World's Most Notorious Horror Movie*. San Francisco: Chronicle Books.

HANTKE, Steffen (1998). "'The Kingdom of the Unimaginable': The Construction of Social Space and the Fantasy of Privacy in Serial Killer Narratives", en *Literature/Film Quarterly*, Vol. 26, Núm. 3. Salisbury: Salisbury State College, pp. 178-195.

HANTKE, Steffen [Ed.] (2004). *Horror Film. Creating and Marketing Fear*. Jackson: University Press of Mississippi.

HANTKE, Steffen (2005). "The dialogue with American popular Culture in Two German Films about the Serial Killer, en SCHNEIDER, Steven J. y WILLIAMS, Tony. *Horror International*. Detroit: Wayne State University Press, pp. 56-80.

HARDY, Phil [Ed.] (1985). *The Aurum Encyclopedia. Horror*. Londres: Aurum Press.

HARKINS, Anthony (2004). *Hillbilly. A Cultural History of an American Icon*. Oxford: Oxford University Press.

HARRINGTON, Michael (1975). *The Other America. Poverty in the United States*. Maryland: Penguin Books.

HARRIS, Marvin (1984). *La cultura norteamericana contemporánea. Una visión antropológica*. Madrid: Alianza.

HARTMAN, Geoffrey (2000). "The Holocaust, History Writing, and the Role of Fiction", en SPARGO, R. Clifton y EHRENREICH, Robert M. [Eds.]. *After Representation? The Holocaust, Literature, and Culture*. New Brunswick: Rutgers University Press, pp. 25-40.

HAWKINS, Joan (2000). *Cutting Edge. Art-Horror and the Horrific Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

HEBA, Gary (1995). "Everyday Nightmares. The Rhetoric of Social Horror in the *Nightmare on Elm Street* Series", en *Journal of Popular Film & Television*. Vol. 23. Núm. 3. Washington: Heldref Publications, pp. 106-115.

HEFFERNAN, Kevin (2002). "Inner-City Exhibition and the Genre Film: Distributing *Night of the Living Dead* (1968)", en *Cinema Journal*, Vol. 41, Núm. 3. Austin: University of Texas Press, pp. 59-77.

HEFFERNAN, Kevin (2004). *Ghouls, Gimmicks, and Gold. Horror Films and the American Movie Business, 1953-1968*. Durham: Duke University Press.

HENDERSHOT, Cyndy (2001). "The Cold War Horror Film: Taboo and Transgression in *The Bad Seed*, *The Fly* and *Psycho*", en *Journal of Popular Film & Television*. Vol. 29. Núm. 1. Washington: Heldref Publications, pp. 20-31.

HENDERSHOT, Cyndy (2003). *Anti-Communism and Popular Culture in Mid-Century America*. Jefferson, NC: McFarland & Company.

HEREDERO, Carlos F. (1996). "Los directores: el relevo generacional", en HEREDERO, Carlos F. y TORREIRO, Casimiro [coord.] *Historia general del cine. Volumen X. Estados Unidos (1955 - 1975)*. Madrid: Cátedra, pp. 108-150.

HERNÁNDEZ SÁNCHEZ-BARBA, Mario (1997). *Historia de Estados Unidos de América. De la República burguesa al poder presidencial*. Madrid: Marcial Pons.

HERRON, Jerry (1984). "On Feeling Blue: Sex, Reagonomics, Violence and Taboo", en BROWNE, Ray B. [Ed.]. *Forbidden Fruits. Taboos and Tabooism in Culture*. Bowling Green: Bowling Green University Popular Press, pp. 145-176.

HEWITT, Nancy A. [Ed.]. *A Companion to American Women's History*. Carlton: Blackwell Publishing.

HILFER, Tony (1992). *American Fiction Since 1940*. Londres: Longman Group.

HILL, Annette (1997). *Shocking Entertainment. Viewer Response to Violent Movies*. Luton: University of Luton press.

HILL, John, GIBSON, Pamela C. [Eds.] (1998). *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: Oxford University Press.

HILMES, Michele (1990). *Hollywood and Broadcasting. From Radio to Cable*. Chicago: University of Illinois Press.

HINES, Thomas (1986). *Populuxe*. Londres: Bloomsbury.

HOARE, Quentin, SMITH, Geoffrey N. [Eds.] (1999). *Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci*. Londres: The Electric Book Company.

HOBERMAN, Jonathan, ROSENBAUM, Jonathan (1979). *Midnight Movies*. Cambridge: Harper & Row, Publishers.

HOGAN, David J. (1986). *Dark Romance. Sexuality in the Horror Film*. Jefferson, NC: McFarland & Company.

HOGAN, David J. (1988). *Dark Romance. Sex and Death in the Horror Film*. Northamptonshire: Thorson Publishing Group.

HODGSON, Godfrey (2009). *The Myth of American Exceptionalism*. New Haven: Yale University Press.

HOLLAND, Gini (1999). *A Cultural History of the United States through the Decades. The 1960s*. San Diego: Lucent Books.

HOLMES, Ronald, DE BURGUER, James (1985). "Profiles in Terror: The Serial Murderer", en *Federal Probation Journal*, Vol. 49, Núm. 3. Washington D. C.: Administrative Office of the United States Courts, pp. 29-34.

HOLMES, Ronald M., DE BURGER, James (1988), *Serial Murder*. Londres: SAGE Publications.

HOLTAN, Orley I. (1971). "Individualism, Alienation and the Search for Community: Urban Imagery in Recent American Films", en *Journal Popular Culture*. Vol. 4. Núm. 4. Nueva Jersey: Wiley-Blackwell, pp. 933-942.

HORKEIMER, Max, ADORNO, Theodor (1972). *Dialectic of Enlightenment*. Nueva York: Herder and Herder.

HOROWITZ, David A., CARROLL, Peter N. (2002). *On the Edge: The United States Since 1945*. Belmont: Wadsworth/Thomson Learning.

HORSLEY, Jake (1999a). *The Blood Poets: a Cinema of Savagery, 1958-1999. Volume I: American Chaos –From Touch of Evil to The Terminator*. Lanham: The Scarecrow Press.

HORSLEY, Jake (1999b). *The Blood Poets: A Cinema of Savagery, 1958-1999. Volume II: Millennial Blues –From Apocalypse Now to Matrix*. Lanham: The Scarecrow press.

HOWE, Sean (2012). *Marvel Comics: The Untold Story*. Nueva York: HarperCollins Publishers.

HUET, Marie-Hélène (1993). *Monstrous Imagination*. Londres: Harvard University Press.

HUME, Kathryn (2002). *American Dream, American Nightmare. Fiction Since 1960*. Chicago: University of Illinois Press.

HUMM, Magie (1992). *Feminisms. A Reader*. Nueva York: Harvester Weatsheaf.

°HUMPHRIES, Reinhold (2002). *The American Horror Film: An Introduction*. Edimburgo: Edinburgh University Press.

HUSLEY, Dallas (2005). *The Iconography of Nationalism: Icons, Popular Culture, and American Nationalism*. Tesis dirigida por Carl Freedman. Baton Rouge: Louisiana State University.

HUTCHINGS, Peter (1993). *Hammer and Beyond: the British Horror Film*. Manchester: Manchester University Press.

HUTCHINGS, Peter (2004). *The Horror Film*. Nueva York: Pearsons Longman.

HUTCHINGS, Peter (2014). "By the book: American Horror Cinema and Horror Literature of the Late 1960s and 1970s", en NOWELL, Richard [Ed.]. *Merchants of Menace. The Business of Horror Cinema*. Nueva York: Bloomsbury, pp. 45-60.

HUXLEY, David, BRICK, Emily. [Eds.] (2012). *European Nightmares. Horror Cinema in Europe since 1945*. Nueva York: Wallflower Press.

IBARRA FLORES, Jorge I. (2003). *Análisis del poder desde una perspectiva foucaultiana*, http://antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=1080

IGLESIAS LACABA, Javier (2003). *Análisis de la filmografía de John Carpenter*. Tesis dirigida por Santiago Sánchez González. Madrid: Universidad Complutense.

INGALLS, Robert P., JOHNSON, David K. [Eds.] (2009). *The United States Since 1945: A Documentary Reader*. Oxford: John Wiley & Sons.

INGERBRETSSEN, Edward J. (1996). *Maps of Heaven, Maps of Hell. Religious Terror as Memory From the Puritans to Stephen King*. Amonk, Londres: M. E. Sharpe.

INGERBRETSSEN, Edward J. (1998a). "Monster-Making: A Politics of Persuasion", en *Journal of American Culture*, Vol. 21, Núm. 2. Bowling Green: Wiley Blackwell, pp. 25-34.

INGERBRETSSEN, Edward J. (1998b). "The Monster in the Home: True Crime and the Traffic in Body Parts", en *Journal of American Culture*, Vol. 21, Núm. 1. Bowling Green: Wiley Blackwell, pp. 27-34.

JACKSON, Carl (1988). "The counterculture Looks East: Beat Writers and Asian Religion", en *American Studies*, Vol. 29, Núm. 1. Kansas: Mid-America American Studies Association, pp. 51-70.

JACKSON, Chuck (2008). "Blood for Oil: Crude Metonymies and Tobie Hooper's *Texas Chain Saw Massacre* (1974)", en *Gothic Studies*, Vol. 10, Núm. 1. Manchester: Manchester University Press, pp. 48-60.

JAGODZINSKI, Jan [Ed.] (2012). *Psychoanalyzing Cinema. A Productive Encounter with Lacan, Deleuze, and Žižek*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

JAMES, David E. (1989). *Allegories of Cinema. American Film in the Sixties*. Princeton: Princeton University Press.

JAMESON, Fredric (1998). "Postmodernism and Consumer Society", en FOSTER, Hal [Ed.]. *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Nueva York: The New Press, pp. 127-144.

JANCOVICH, Mark (1996). *Rational Fears. American Horror in the 1950s*. Manchester: Manchester University Press.

JANCOVICH, Mark [Ed.] (2002). *Horror. The Film Reader*. Nueva York: Routledge.

JANCOVICH, Mark [Ed.] (2003). *Defining Cult Movies. The Cultural Politics of Oppositional Taste*. Manchester: Manchester University Press.

JANCOVICH, Mark, JOHNSTON, Derek (2011). "Genre, Special Effects and authorship in the Critical Reception of Science Fiction Film and Television during the 1950s", en JONES, Darryl, MCCARTHY, Elisabeth, MURPHY,

Bernice [Eds.]. *It Came from the 1950s! Popular Culture, Popular Anxieties*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 90-107.

JARVIS, Brian (2007). "Monsters Inc.: Serial Killers and Consumer Culture", en *Crime, Media, Culture*, Vol. 3, Núm. 3. Londres: SAGE Publications, pp. 326-344.

JEFFORDS, Susan (1994). *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*. New Brunswick: Rutgers University Press.

JENKINS, Philip (1992). "A Murder "Wave"? Trends in American Serial Homicide, 1940-1990", en *Criminal Justice Review*, Vol. 17, Núm. 1. Atlanta: Georgia State University, pp. 1-19.

JENKINS, Philip (1994). *Using Murder. The Social Construction of Serial Homicide*. Hawthorne: Aldine de Gruyter.

JENKINS, Philip (2002). "Catch Me Before I Kill More: Seriality as Modern Monstrosity", en *Cultural Analysis*, Vol. 3.
<http://app.vlex.com.strauss.uc3m.es:8080/#/vid/56505022>

JENKINS, Philip (2006). *Decades of Nightmares: The End of the Sixties and the Making of Eighties America*. Oxford: Oxford University Press.

JENKINS, Philip (2012). *Breve historia de los Estados Unidos*. Madrid: Alianza.

JIMÉNEZ PERONA, Ángeles (1994). "El feminismo americano de post-guerra: Betty Friedan", en AMORÓS, Celia [coord.]. *Historia de la teoría feminista*. Madrid: Comunidad de Madrid, pp. 125-138.

JOHNSON, Ellwood (1995). *The Pursuit of Power. Studies in the Vocabulary of Puritanism*. Nueva York: Peter Lang.

JONES, Darryl (2002). *Horror. A Thematic History in Fiction and Film*. Nueva York: Oxford University Press.

JONES, E. Michael (2000). *Monsters from the Id: The Rise of Horror in Fiction and Film*. Dallas: Spence Publishing Company.

JONES, Maldwyn A. (1995). *Historia de Estados Unidos. 1607-1992*. Madrid: Cátedra.

JUDT, Tony (2006). *Postguerra. Una historia de Europa desde 1945*. Madrid: Santillana.

KALLEN, Stuart A. (1999). *A Cultural History of the United States Through the Decades. The 1980s*. San Diego: Lucent Books.

KÄMÎR, Ôrît (2012). "What Makes Stalking Monsters so Monstrous, and How to Survive Them?", en PICART, Caroline J. S. y BROWNING, John E. [Eds.].

Speaking of Monsters: A Teratological Anthology. Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 161-171.

KANE, Paul, O'REGAN, Marie (2011). *Voices in the Dark. Interviews with Horror Writers, Directors and Actors*. Jefferson, NC: McFarland & Company.

KAPLAN, E. Ann [Ed.] (1990). *Psychoanalysis & Cinema*. Nueva York: Routledge.

KARNER, Tracy (1996). "Fathers, Sons, and Vietnam. Masculinity and Betrayal in the Life narratives of Vietnam Veterans with Post Traumatic Stress Disorder", en *American Studies*, Vol. 37, Núm. 1. Kansas: Mid-America American Studies Association, pp. 63-94.

KATTELMAN, Beth (2011). "'We Dare You to See This!': Ballyhoo and the 1970s Horror Film", en *Horror Studies*, Vol. 2, Núm. 1. Bristol: Intellect Books, pp. 61-74.

KATZ, Elihu [Eds.] (2003). *Canonic Texts in Media Research. Are They Any? Should There Be? How About These?*. Cambridge: Polity Press.

KAUFMAN, Gershen, RAPHAEL, Lev (1984). "Shame as Taboo in American Culture", en BROWNE, Ray B. [Ed.]. *Forbidden Fruits. Taboos and Tabooism in Culture*. Bowling Green: Bowling Green University Popular Press, pp. 57-66.

KAWIN, Bruce F. (2012). *Horror and the Horror Film*. Nueva York: Anthem Press.

KEANE, Katarina (2009). *Second-Wave Feminism in the American south, 1965-1980*. Tesis dirigida por Leslie S. Rowland. College Park: University of Maryland.

KELLER, Teresa (1993). "Trash TV", en *Journal of Popular Culture*, Vol. 26, Núm. 4. Nueva Jersey: Wiley-Blackwell, pp. 195-206.

KELLER, James R. (1995). "'Like a Chaos'. Deformity and Depravity in Contemporary Film", en *Journal of Popular Film & Television*. Vol. 23. Núm. 1. Washington: Heldref Publications, pp. 8-15.

KELLNER, Douglas (1991). "Film, Politics, and Ideology: Reflections on Hollywood Film in the Age of Reagan", en *The Velvet Light Trap*, Vol. 27. Austin: University of Texas Press, pp. 9-24.

KELLNER, Douglas [Ed.] (2007). *Herbert Marcuse. Art and Liberation. Collected Papers of Herbert Marcuse. Volume Four*. Nueva York: Routledge.

KENDRICK, James (2009a). *Hollywood Bloodshed. Violence in 1980s American Cinema*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

KENDRICK, James (2009b). "Razors in the Dreamscape: Revisiting *A Nightmare on Elm Street* and the Slasher Film", en *Film Criticism*. Vol. 33. Núm. 3. Meadville: Allegheny College, pp. 17-33.

KENDRICK, James (2010). "Disturbing New Pathways: *Psycho* and the Priming of the Audience", en *Journal of Popular Film & Television*. Vol. 38. Núm. 1. Washington: Heldref Publications, pp. 2-9.

KEOUGH, Peter [Ed.] (1995). *Flesh and Blood. The National Society of Film Critics on Sex, Violence, and Censorship*. San Francisco: Mercury House.

KERN, Louis J. (1996). "American "Grand Guignol": Splatterpunk, Gore, Sadean Morality and Socially Redemptive Violence", en *Journal of American Culture*, Vol. 19, Núm. 2. Bowling Green: Wiley Blackwell, pp. 47-59.

KILLMEIER, Matthew A. (2010). "Modernity's Enchanting Shadow: *The Hall of Fantasy*, Horror Programmes and US post-war radio", en *Horror Studies*, Vol. 1, Núm. 2. Bristol: Intellect Books, pp. 177-192.

KIMBER, Shaun (2011). *Henry: Portrait of a Serial Killer*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

KING, Anthony (2006). "Serial Killing and the Postmodern Self", en *History of the Human Sciences*, Vol. 19, Núm. 3. Londres: SAGE Publications, pp. 109-125.

KING, Geoff (2002). *New Hollywood Cinema. An Introduction*. Londres: I. B. Tauris & Co Ltd.

KINKAID, Paul (2012). "American Fantasy, 1820-1950", en JAMES, Edward y MENDELESOHN, Farah [Eds.]. *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 36-49.

KIRKPATRICK, Bill B. (2010). "'It Beats Rocks and Tear Gas': Streaking and Cultural Politics in the Post-Vietnam Era", en *Journal of Popular Culture*, Vol. 43, Núm. 5. Nueva Jersey: Wiley-Blackwell, pp. 1023-1047.

KNOTT, Stephen F., CHIDESTER, Jeffrey L. (2005). *The Reagan Years*. Nueva York: Facts On File.

KNOX, Sara (1998). *Murder: A Tale of Modern American Life*. Durham, Londres: Duke University Press.

KOVEN, Mikel J. (2006). *La Dolce Morte: Vernacular Cinema and the Italian Giallo Film*. Oxford: The Scarecrow Press.

KOVEN, Mikel J. (2007). "Adapting Legends: Urban Legends and Their Adaptation in Horror Cinema", en HAND, Richard J. [Ed.]. *Monstrous Adaptation Generic and Thematic Mutations in Horror Films*. Manchester: Manchester University Press, pp. 157-171.

KRISTEVA, Julia (1982). *Powers of Horror: an essay of abjection*. Nueva York: Columbia University Press.

KUZNICK, Peter J., GILBERT, James [Eds.] (2001). *Rethinking Cold War Culture*. Washington: Smithsonian Institution Press.

LA TORRE, José M. (2006a). "La "generación de la violencia" del cine norteamericano", en *Nosferatu. Revista de cine*. Vol. 53. San Sebastián: Donostia Kultura, pp. 4-6.

LA TORRE, José M. (2006b). "Richard Fleischer. La mirada de la cámara", en *Nosferatu. Revista de Cine*. Vol. 53. San Sebastian: Donostia Kultura: pp. 7-14.

LACLAU, Ernesto, MOUFFE, Chantal (2014). "Beyond of the Social: Antagonisms and Hegemony", en *Hegemony and Socialist Strategy. Toward a Radical Democratic Politics*. Londres, Nueva York: Verso, pp. 79-132.

LAKE CRANE, Jonathan (1994). *Terror and Everyday Life. Singular Moments in the History of the Horror Film*. Londres: SAGE Publications.

LANE, Roger (1997). *Murder in America: A History*. Columbus: Ohio State University Press.

LASCH, Christopher (1978). *The Culture of Narcissism. American life in an Age of Diminishing Expectations*. Nueva York: W. W. Norton & Company.

LAWSON, Steven F. (2005). "Second-wave Feminism", en HEWITT, Nancy A. [Ed.]. *A companion to American women's History*. Oxford: Blackwell Publishing, pp. 414-432.

LÁZARO-REBOLL, Antonio (2012). *Spanish Horror Film*. Edimburgo: Edinburgh University Press.

LEEDER, Murray (2011). "Collective Screams: William Castle and the Gimmick Film", en *Journal of Popular Culture*, Vol. 44, Núm. 4. Nueva Jersey: Wiley-Blackwell, pp. 773-795.

LEEMING, David, PAGE, Jake (1999). *Myth, Legends, and Folktales of American: An Anthology*. Oxford: Oxford University Press.

LEFEBVRE, Martin (2005). "Conspicuous Consumption: The Figure of the Serial Killer as Cannibal in the Age of Capitalism", en *Theory, Culture & Society*, Vol. 22, Núm. 3. Londres: SAGE Publications, pp. 43-62.

LEWIS, Jon (2000). *Hollywood v. Hard Core. How the Struggle over Censorship Saved the Modern Film Industry*. Nueva York: New York University Press.

LEWIS, Jon (2007). "The Perfect Money Machine(s): George Lucas, Steven Spielberg, and Auterism in the New Hollywood", en LEWIS, Jon y SMOODIN,

Eric [Eds.]. *Looking Past the Screen. Case Studies in American Film History and Method*. Durham: Duke University Press, pp. 61-86.

LLOYD-SMITH, Alan (2004). *American Gothic Fiction. An Introduction*. Londres: Continuum.

LOSILLA, Carlos (1993). *El cine de terror. Una introducción*. Barcelona: Paidós.

LOURCELLES, Jaques (2006). "Richard Fleischer". Madrid: Ministerio de Educación, Cultura. http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/cine/mc/fe/cine-dore/notas-a-la-programacion/2007/marzo2007dore_fleischer.pdf

LOVELL, Alan, SERGI, Gianluca (2009). "Alfred Hitchcock: the Entertainer Becomes an Artist", en *Cinema Entertainment. Essays on Audiences, Films and Film Makers*. Berkshire: McGraw-Hill, pp. 34-56.

LOWENSTEIN, Adam (2004). "The Master, the Maniac, and *Frenzy*: Hitchcock's Legacy of Horror", en ALLEN, Richard y ISHII-GONZÁLES, Sam. *Past and Future. Hitchcock*. Londres: Routledge, pp. 179-192.

LOWENSTEIN, Adam (2005). *Shocking Representation: Historical Trauma, National Cinema and the Modern Horror Film*. Nueva York: Columbia University Press.

LOWRY, Edward (1984). "Genre and Enunciation: The Case of Horror", en *Journal of Film and Video*, Vol. 36, Núm. 2. Englewood: University Film and Video Association, pp. 13-72.

LOWRY, Edward (2005). "Dimension Pictures: Portrait of a 1970s' Independents", en HOLMUND, Chris y WYATT, Justin [Eds.]. *Contemporary American Independent Film. From the Margins to the Mainstream*. Nueva York: Routledge, pp. 41-52.

LYNCH, Mona (2012). "Theorizing the Role of the "War on Drugs" in US Punishment", en *Theoretical Criminology*, Vol. 16, Núm. 2. Londres.: SAGE Publications, pp. 175-199.

LYONS, Charles (1996). "The Paradox of Protest. American Film, 1980-1992), en COUVARES, Francis G. [Ed.]. *Movie Censorship and American Culture*. Washington: Smithsonian Institution Press, pp. 277-318.

LYOTARD, Jean-François (1984). *The Postmodern Condition: A Report of Knowledge*. Manchester: Manchester University Press.

MACDONALD, Alzena (2013a). "Dissecting the 'Dark Passenger': Reading Representations of the Serial Killer", en MACDONALD, Alzena [Ed.]. *Murders and Acquisitions: Representation of the Serial Killer in Popular Culture*. Nueva York: Bloomsbury, pp. 1-14.

MACDONALD, Alzena (2013b). "Serial Killing, Surveillance, and the State", en MACDONALD, Alzena [Ed.]. *Murders and Acquisitions: Representation of the Serial Killer in Popular Culture*. Nueva York: Bloomsbury, pp. 33-48.

MACKENZIE, Michael (2013). *Gender, Genre and Sociocultural Change in the Giallo: 1970-1975*. Tesis dirigida por Karen Boyle, Dimitris Eleftheriotis. Glasgow: University of Glasgow.

MACOR, Alison (2010). *Chainsaws, Slackers, and Spy Kids. 30 Years of Filmmaking in Austin, Texas*. Austin: University of Texas Press.

MADDREY, Joseph (2004). *Nightmares in Red, White and Blue. The Evolution of the American Horror Film*. Jefferson, NC: McFarland & Company.

MAGISTRALE, Tony (1988). *Landscape of Fear. Stephen King's American Gothic*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press.

MAILER, Norman (1992). *Advertisement for Myself*. Harvard: Harvard University Press.

MARCUS, Greil, SOLLORS, Werner [Eds.] (2009). *A New Literary History of America*. Londres: The Belknap Press of Harvard University Press.

MARCUS, Robert D. (1970). "Moviegoing and American Culture", en *Journal of Popular Culture*. Vol. 3. Núm. 4. Nueva Jersey: Wiley-Blackwell, pp. 754-766.

MARCUSE, Herbert (1978). "Some Social Implications of Modern Technology", en ARATO, Andrew y GEBHARDT, Eike [Eds.]. *The Essential Frankfurt School Reader*. Oxford: Basil Blackwell, pp. 138-162.

MARTÍN ALEGRE, Sara (1996). *"More Human than Human": Aspect of Monstrosity in the films and Novels in English of the 1980s and 1990s*. Tesis dirigida por Andrew Monnickendam. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.

MASON, David S. (2011). *A Concise History of Modern Europe: Liberty, Equality, Solidarity*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.

MATHIJS, Ernest, MENDIK, Xavier [Eds.] (2004). *Alternative Europe. Eurotrash and Exploitation Cinema since 1945*. Nueva York: Wallflower Press.

MATTHEWS, Kristin L. (2007). "A Mad Proposition in Postwar America", en *Journal of American Culture*, Vol. 30, Núm. 2. Oxford: Wiley-Blackwell, pp. 212-221.

MATTSON, Kevin (2001). "Did Punk Matter?: Analyzing the Practices of a Youth Subculture During the 1980s", en *American Studies*, Vol. 42, Núm. 1. Kansas: Mid-America American Studies Association, pp. 69-97.

McCARTHY, Elizabeth (2011). "Fast Cars and Bullet Bras: The Image of the Female Juvenile Delinquent in 1950s America", en JONES, Darryl, McCARTHY, Elizabeth y MURPHY, Bernice M. [Eds.]. *It Came from the 1950s! Popular Culture, Popular Anxieties*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 135-157.

McCARTHY, John (1984). *Splatter Movies: Breaking the Last Taboo of the Screen*. Bromley: Columbus Books.

McCORD, William, McCORD, Joan (1966). *El psicópata*. Buenos Aires: Horme.

McCRISKEN, Trevor (2003). *American Exceptionalism and the Legacy of Vietnam. US Foreign Policy since 1974*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

McCRISKEN, Trevor, PEPPER, Andrew (2005). *American History and Contemporary Hollywood Film*. Edimburgo: Edinburgh University Press.

McDERMOTT, John A. (2007). "'Do You Love Mother, Norman?': Faulkner's *A Rose for Emily* and Metalious's *Peyton Place* as Sources for Robert Bloch's *Psycho*", en *Journal of Popular Culture*, Vol. 40, Núm. 3. Jersey: Wiley-Blackwell, pp. 454-467.

McMAHON, Jennifer L., CSAKI, B. Steve [Eds.] (2010). *The Philosophy of the Western*. Lexington: The University Press of Kentucky.

McMAHON, Robert J. (2009). *La Guerra Fría. Una breve introducción*. Madrid: Alianza.

McWILLIAMS, John C. (2000). *The 1960s Cultural Revolution*. Westport: Greenwood Press.

MEEHAN, Paul (2011). *Horror Noir. Where Cinema's Dark Sisters Meet*. Jefferson, NC: McFarland & Company.

MELLEY, Timothy (2000). *Empire of Conspiracy. The Culture of Paranoia in Postwar America*. Londres: Cornell University Press.

MENDIK, Xavier, SCHNEIDER, Steven J. (2002). "Exploration Underground: American Film (Ad)ventures Beneath the Hollywood Radar", en MENDIK, Xavier, SCHNEIDER, Steven J. [Eds.]. *Underground U.S.A. Filmmaking Beyond the Hollywood Cannon*. Nueva York: Wallflower Press, pp. 1-12.

METZ, Jerry (2012). "'Headcheese and a Side of Benjamin': Aura and the *Texas Chain Saw Massacre* (1974)'s Working-Class Gaze", en *The Irish Journal of Gothic and Horror studies*, Vol. 11.
<http://irishgothichorrorjournal.homestead.com/TCSMHeadcheese.html>

MEYEROWITZ, Joanne (2005). "Rewriting Postwar Women's History, 1945-1960", en HEWITT, Nancy A. [Ed.]. *A Companion to American Women's History*. Oxford: Blackwell Publishing, pp. 382-396

MICKLETHWAIT, John, WOOLDRIDGE, Adrian (2006). *Una nación conservadora. El poder de la derecha en Estados Unidos*. Barcelona: Debate.

MILLER, David L. (2005). *El nuevo Hollywood. Del imperialismo cultural a las leyes del marketing*. Barcelona: Paidós.

MILLER, Toby (2006). "What it is and what it isn't: Introducing... Cultural Studies", en <http://www.tobymiller.orgwww.tobymiller.org/images/bookcovers/CULSTUINTR0%20copy.pdf>

MILLETT, Kate (2000). *Sexual Politics*. Chicago: University of Illinois Press.

MIRKIN, Harris (1984). "The Passive Female: The Theory of Patriarchy", en *American Studies*, Vol. 25, Núm. 2. Kansas: Mid-America American Studies Association, pp. 39-57.

MISAK, Cheryl (2008). *The Oxford Handbook of American Philosophy*. Oxford: Oxford University Press.

MITCHELL, W. J. T. (1994). *Picture Theory*. Chicago: The University of Chicago Press.

MODLESKI, Tania (1986). "The Terror of Pleasure: The Contemporary Horror Film and Postmodern Theory", en *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 155-166.

MOGEN, David, BRYANT, Paul. [Eds.] (1989). *The Frontier Experience and the American Dream: Essays on American Literature*. College Station: Texas A & M University Press.

MOGEN, David, SANDERS, Scott P., KARPINSKI, Joanne B. [Eds.] (1993). *Frontier Gothic. Terror and Wonder at the Frontier in American Literature*. Toronto: Associated University Presses.

MONACO, Paul (2001). *The Sixties. 1960-1969*. Berkeley: University of California Press.

MORDDEN, Ethan (1990). *Medium Cool. The Movies of the 1960s*. Nueva York: Alfred A. Knopf.

MORGAN, Jack (2002). *The Biology of Horror: Gothic Literature and Film*. Edwardsville: Southern Illinois University Press.

MORRIS, Christopher D. (2009). "Psycho's Allegory of Seeing", en DEUTELBAUM, Marshal y POAGUE, Leland. *A Hitchcock Reader*. Chichester: Wiley-Blackwell, pp. 361-367.

MOSLENER, Sara (2015). *Virgin Nation. Sexual Purity and American adolescence*. Oxford: Oxford University Press.

MUIR, John K. (2000). *The Films of John Carpenter*. Jefferson, NC: McFarland & Company.

MUIR, John K. (2001). *Terror Television. American Series, 1970-1999*. Jefferson, NC: McFarland & Company.

MUIR, John K. (2002a). *Eaten Alive at a Chainsaw Massacre. The Films of Tobe Hooper*. Jefferson, NC: McFarland & Company.

MUIR, John K. (2002b). *Horror Films of the 1970s*. Jefferson, NC: McFarland & Company.

MUIR, John K. (2004). *Wes Craven. The Art of Horror*. Jefferson, NC: McFarland & Company.

MUIR, John K. (2007). *Horror Films of the 1980s*. Jefferson, NC: McFarland & Company.

MULVEY, Laura (2009). *Visual and Other Pleasures*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

MULVEY, Laura (2013). *Fetishism and Curiosity. Cinema and the Mind's Eye*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, BFI.

MURLEY, Jean (2008). *The Rise of True Crime. Twentieth Century Murder and American popular Culture*. Londres: Praeger.

MURPHY, Bernice M. (2009). *The Suburban Gothic in American Popular Culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

MURPHY, Bernice M. (2013). *The Rural Gothic in American Popular Culture. Backwoods Horror and Terror in the Wilderness*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

MURPHY, Bernice M. (2014). *The Highway Horror Film*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

MUTH, Robert, DIZARD, Jan E., ANDREWS, Stephen P. [Eds.] (1999). *Guns in America. A Reader*. Nueva York: Nueva York University Press.

NAVARRO, Antonio J. (2007). "American Gothic. Terror en tiempos de crisis (1968-1980)", en NAVARRO, Antonio J. [Coord.]. *American Gothic. El cine de terror USA. 1968-1980*. Donostia: Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián, pp. 8-47.

NAVARRO, Antonio J. [Ed.] (2001). *El Giallo Italiano. La Oscuridad y la Sangre*. Madrid: Nuer.

NEALE, Steve (1984). "Halloween: Suspense, Aggression and the Look", en GRANT, Barry K. [Ed.] *Planks of Reason: Essays on the Horror Film*. Londres: The Scarecrow Press, pp. 331-345.

NEALE, Steve (1999). "Science Fiction and Horror", en COOK, Pam y BERNINK, Mike [Eds.]. *The Cinema Book*. Londres: St. Edmundsbury Press, pp. 191-208.

NEWITZ, Annalee (2006). *Pretend We're Dead. Capitalist Monsters in American Pop Culture*. Durham: Duke University Press.

NEWMAN, Kim (1988). *Nightmare Movies. A Critical Guide to Contemporary Horror Films*. Nueva York: Harmony Books.

NEWTON, Michael (1992). *Serial Slaughter. What's Behind America's Murder Epidemic?* Port Townsend: Loompanics Unlimited.

NIEMI, Robert (2006). *History in the Media. Film and Television*. Santa Barbara, CA: ABC-CLIO.

NIXON, Nicola (1998). "Making Monsters, or Serializing Killers", en MARTIN, Robert K., SAVOY, Eric [Eds.]. *American Gothic. New Interventions in a National Narrative*. Iowa City: University of Iowa Press, pp. 217-236.

NORMANTON, Peter (2012). *The Mammoth Book of Slasher Movies. An A-Z guide to Over Sixty Years of Blood and Guts*. Londres: Constable & Robinson.

NOWELL, Richard (2011a). *Blood Money. A History of the First Teen Slasher Film Cycle*. Nueva York: The Continuum International Publishing Group.

NOWELL, Richard (2011b). "'The Ambitions of Most Independent Filmmakers': Indie Production, the Majors, and Friday the 13th (1980)", en *Journal of Film and Video*, Vol. 63, Núm. 2. Englewood: University Film and Video Association, pp. 28-44.

NOWELL, Richard (2011c). "'There's More than One Way to Lose Your Heart': The American Film Industry, Early Teen Slasher Films, and Female Youth", en *Cinema Journal*, Vol. 51, Núm. 1. Austin: University of Texas Press, pp. 115-140.

NOWELL, Richard (2014). "'A Kind of Bacall Quality': Jamie Lee Curtis, Stardom, and Gentrifying Non-Hollywood Horror", en NOWELL, Richard [Ed.]. *Merchants of Menace. The Business of Horror Cinema*. Nueva York: Bloomsbury, pp. 129-146.

OLNEY, Ian (2012). "The Whip and the Body: Sex, Violence, and Performative Spectatorship in Euro-Horror S&M Cinema", en RITZENHOFF, Karen A. y RANDELL, Karen [Eds.]. *Screening the Dark Side of Love. From Euro-Horror to American Cinema*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 1-18.

OLNEY, Ian (2013). *Euro Horror. Classic European Horror Cinema in Contemporary American Culture*. Bloomington: Indiana University Press.

OLSON, Scott R. (1996). "College Course File: Studies in Genre – Horror", en *Journal of Film and Video*, Vol. 48, Núm. 1-2. Englewood: University of Illinois Press, pp. 67-79.

ORR, John (2005). "Lost Identities: Hitchcock and David Hume", en *Hitchcock and the 20th Century Cinema*. Londres: Wallflower Press.

ORSER, Edward (1973). "World War II and the Pacifist Controversy in the Major Protestant Churches", en *American Studies*, Vol. 14, Núm. 2. Kansas: Mid-America American Studies Association, pp. 5-24.

OSWALD, Laura (2003). "Branding the American Family: A Strategic Study of the Culture, Composition, and Consumer Behavior of Families in the New Millennium", en *Journal of Popular Culture*, Vol. 37, Núm. 2. Nueva Jersey: Wiley-Blackwell, pp. 309-335.

PALACIOS, Jesús (1998). *Psychokillers. Anatomía del asesino en serie*. Madrid: Temas de Hoy.

PALACIOS, Jesús (2007). "Tiempo de matar. *Psychokillers* en el cine de los 70, entre la realidad y la ficción", en NAVARRO, Antonio J. [Coord.]. *American Gothic. El cine de terror USA. 1968-1980*. Donostia: Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián, pp. 199-229.

PALMER, R. Barton (1986). "The Metafictional Hitchcock: The Experience of Viewing and the Viewing of Experience in *Rear Window* and *Psycho*", en *Cinema Journal*, Vol. 25, Núm. 2. Austin: University of Texas Press, pp. 4-19.

PALOMARES, Gustavo (1994). *Cuadernos del mundo actual*. 46. *La Era Kennedy*. Madrid: Historia 16.

PALOMARES, Gustavo (1994). *Cuadernos del mundo actual*. 73. *La Era Reagan*. Madrid: Historia 16.

PARR, Elizabeth (1971). "The Film and the Folk: Authentic Nostalgia", en *Journal of Popular Culture*. Vol. 4. Núm. 4. Nueva Jersey: Wiley-Blackwell, pp. 943-946.

PARRISH, Timothy (2008). *From the Civil War to the Apocalypse. Postmodern History and American Fiction*. Amherst: Massachusetts University Pres.

PAUL, Louis (2005). *Italian Horror Film Directors*. Jefferson, NC: McFarland & Company.

PAULY, Thomas H. (1990). "Black Images and White Culture during the Decade before the Civil Rights Movement", en *American Studies*, Vol. 31, Núm. 2. Kansas: Mid-America American Studies Association, pp. 101-119.

PAYNE, Richard J. (2009). *La cultura de la violencia de EE.UU. Choques con culturas distantes*. Castellón: Laertes.

PEREIRA, Juan C. (2003). "La Guerra Fría", en PEREIRA, Juan C. [Ed.]. *Historia de las relaciones internacionales contemporáneas*. Barcelona: Ariel, pp. 421-442.

PÉREZ OCHANDO, Luis (2016). *Todos los jóvenes van a morir. Ideología y rito en el Slasher Film*. Murcia: Micromegas.

PETERSON, Mark A. (1990). *Legislating together: The White House and Capitol Hill from Eisenhower to Reagan*. Londres: Harvard University Press.

PHILLIPS, Kendall R. (2005). *Projected Fears. Horror Films and American Culture*. Westport: Praeger Publishers.

PHILLIPS, Kendall R. (2012). *Dark Directions. Romero, Craven, Carpenter, and the Modern Horror Film*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

PICART, Caroline J. S., GREEK, Cecil E. (2007). "The Compulsions of Real/Reel Serial Killers and Vampires: Toward a Gothic Criminology", en PICART, Caroline J. S. y GREEK, Cecil E. [Eds.]. *Monsters In and Among Us*. Madison, NJ: Farleigh Dickinson University Press, pp. 227-255.

PICART, Caroline J. S., FRANK, David A. (2006). *Frames of Evil: The Holocaust as Horror in American Film*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

PIERARD, Richard V. (2010). "The Role of Civil Religion in American Society", en DAVIS, Derek H [Ed.]. *The Oxford Handbook of Church and State in the United States*. Oxford: Oxford University Press, pp. 479-497.

PINEDO, Isabel (1996). "Recreational Terror: Postmodern Elements of the Contemporary Horror Film", en *Journal of Film & Video*, Vol. 48, Núm. 1-2. Champaign: University of Illinois Press, pp. 17-31.

PINEDO, Isabel C. (1997). *Recreational Terror. Women and the Pleasures of Horror Film Viewing*. Albany: University of New York Press.

POLSGROVE, Carol, CARSON, Clayborne, GARROW, David, KOVACH, Bill, (2003). *Reporting Civil Rights. Part One: American Journalism, 1941-1963*. Nueva York: Literary Classics of the United States.

POLSGROVE, Carol, CARSON, Clayborne. (2003). *Reporting Civil Rights. Part Two: American Journalism, 1963-1973*. Nueva York: Literary Classics of the United States.

POOLE, W. Scott (2011). *Monsters in America. Our historical Obsession with the Hideous and the Haunting*. Wacko: Baylor University Press.

PORCO, James F. (1991). *Horror in the 1980's: A Comparative Analysis of Violent Content in Independent studio and Major Studio Horror Movies*. Tesis dirigida por Thomas A. McCain. Columbus: The Ohio State University.

POWASKI, Ronald E. (2000). *La Guerra Fría. Estados Unidos y la Unión Soviética, 1917-1991*. Barcelona: Crítica.

POWELL, Anna (2005). *Deleuze and Horror Film*. Edimburgo: Edinburgh University Press.

POWERS, Stephen, ROTHMAN, David J., ROTHMAN, Stanley (1996). *Hollywood's America. Social and Political Themes in Motion Pictures*. Boulder: Westview Press.

PRATT, Aaron T. (2015). "Horror and Exploitation on VHS: The History of Home Video Comes to Yale", en *Journal of Visual Culture*, Vol. 14, Núm. 3. Londres: SAGE Publications, pp. 332-335.

PRINCE, Stephen (2000). *A New Pot of Gold Hollywood under the Electronic Rainbow, 1980-1989*. Berkeley: University of California Press.

PRINCE, Stephen [Ed.]. (2007). *American Cinema of the 1980s. Themes and Variations*. Oxford: Berg.

PRINCE, Stephen (2012). "Dread, Taboo, and *The Thing* (1982): Toward a Social Theory of the Horror Film (Extract)", en PICART, Caroline J. S. y BROWNING, John E. [Eds.]. *Speaking of Monsters: A Teratological Anthology*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 19-22.

PUNTER, David (1996). *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day. Volume 2. The Modern Gothic*. Nueva York: Longman.

PYE, Michael, MYLES, Lynda (1979). *The Movie Brats. How the Film Generation Took Over Hollywood*. Boston: Faber and Faber.

QUART, Leonard, AUSTER, Albert (1991). *American Film and Society since 1945*. Nueva York: Praeger Publishers.

QUINLAN, Sean M. (2014). "Demonizing the Sixties: Possession Stories and the Crisis of Religious and Medical Authority in Post-Sixties American Popular Culture", en *Journal of American Culture*, Vol. 37, Núm. 3. Oxford: Wiley-Blackwell, pp. 314-330.

RAPLEY, Robert (2007). *Witch Hunts. From Salem to Guantanamo Bay*. Londres: McGill-Queen's University Press.

RASMUSSEN, Karen, DOWNEY, Sharon D, ASENAS, Jennifer (2003). "Trauma, Treatment, and Transformation: The Evolution of the Vietnam Warrior in Film", en MATELSKI, Marilyn J. y STREET, Nancy L. [Eds.] *War and Film in America. Historical and Critical Essays*. Jefferson, NC.: McFarland & Company, pp. 134-157.

RASSMUSSEN, Randy (2014). *Psycho, The Birds and Halloween. The Intimacy of Terror in Three Classic Films*. Jefferson, NC: McFarland & Company.

RATHGEB, Douglas L. (1991). "Bogeyman from the Id: Nightmare and Reality in *Halloween* and *A Nightmare on Elm Street*", en *Journal of Popular Film & Television*. Vol. 19. Núm. 1. Washington: Heldref Publications, pp. 36-43.

REBELLO, Stephen (1998). *Alfred Hitchcock and the making of Psycho*. Londres: Marion Boyard Publishers.

REBURN, Jennifer (2012). *Watching Men: Masculinity and Surveillance in American Serial Killer film 1978-2008*. Tesis dirigida por Karen Boyle, Ian Garwood. Glasgow: University of Glasgow.

RESSLER, Robert, BURGESS, Ann, DOUGLAS, John. (1988). *Sexual Homicide. Patterns and Motives*. Londres: Simon & Schuster.

RESSLER, Robert K., SHACHTMAN, Tom (1993). *Whoever Fights Monsters*. Londres: Simon & Schuster.

RESSLER, Robert K., SHACHTMAN, Tom (1997). *I Have Lived in the Monster*. Londres: Simon & Schuster.

RESSLER, Robert K. (2005). *Asesinos en serie*. Barcelona: Ariel.

RHODES, Gary D. [Ed.] (2003). *Horror at the Drive-In. Essays in Popular Americana*. Jefferson, NC: McFarland & Company.

RICHES, William M. (2004). *The Civil Rights Movement. Struggle and Resistance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

RITZER, George (1996). *La McDonalización de la sociedad. Un análisis de la racionalización en la vida cotidiana*. Barcelona: Ariel.

ROCKETT, Will H. (1988). *Devour Whirlwind: Terror and Transcendence in the Cinema of Cruelty*. Nueva York: Greenwood Press.

ROCKOFF, Adam (2002). *Going to Pieces: The Rise and Fall of the Slasher Film, 1978-1986*. Jefferson, NC: McFarland & Company. Libro electrónico.

RODOWICK, D. N. (1984). "The Enemy Within: The Economy of Violence in *The Hills Have Eyes*", en GRANT, Barry K. [Ed.]. *Planks of Reason: Essays on the Horror Film*. Londres: The Scarecrow Press, pp. 321-330.

ROGIN, Michael P. (1987). *The Movie and Other Episodes in Political Demonology*. Berkeley: University of California Press.

ROGERS, Nicholas (2002). *Halloween. From Pagan Ritual to Party Night*. Oxford: Oxford University Press.

ROSE, Gillian (2007). *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. Londres: SAGE Publications.

ROSENFELD, Alvin H. (2011). *The End of the Holocaust*. Bloomington: Indiana University Press.

ROTHMAN, William (1982). *Hitchcock-The Murderous Gaze*. Cambridge: Harvard University Press.

ROTHMAN, William (2004). "The Villain in Hitchcock: 'Does He Look Like a 'Wong One' to You?'" , en POMERANCE, Murray [Ed.]. *Bad: Infamy, Darkness, Evil and Slime on Screen*. Nueva York: State University of New York Press, pp. 213-223.

ROYER, Carl, ROYER, Diana (2005). *The Spectacle of Isolation in Horror Films: Dark Parades*. Nueva York: The Haworth Press.

RUBIN, Martin (1992). "The Grayness of Darkness: *The Honeymoon Killers* and Its Impact on Psychokiller Cinema", en *The Velvet Light Trap*, Vol. 30. Austin: University of Texas Press, pp. 48-64.

RUBIN, Martin (2000). *Thrillers*. Madrid: Cambridge University Press.

RUSSELL, David J. (1998). "Monster Roundup: Reintegrating the Horror Genre", en BROWNE, Nick [Ed.]. *Refiguring American Film Genres*. Berkeley: University of California Press, pp. 233-254.

SAADA, Nicholas [comp.] (1995a). "Brian de Palma", en SAADA, Nicholas [comp.]. *El cine Americano actual. Conversaciones con Francis Ford Coppola, Brian dePalma, Martin Scorsese, Clint Eastwood, Michael Cimino, John Carpenter, Joe Dante, Joel y Ethan Cohen, Tim Burton*. Madrid: Ediciones JC, pp. 85-100.

SAADA, Nicholas [comp.] (1995b). "John Carpenter", en SAADA, Nicholas [comp.]. *El cine Americano actual. Conversaciones con Francis Ford Coppola, Brian de Palma, Martin Scorsese, Clint Eastwood, Michael Cimino, John Carpenter, Joe Dante, Joel y Ethan Cohen, Tim Burton*. Madrid: Ediciones JC, pp. 237-253.

SALAZAR, James B. (2010). "Fashioning the Historical Body: The Political Economy of Denim", en *Social Semiotics*, Vol. 20, Núm. 3. Nueva York: Routledge, pp. 293-308.

SALIBA, David R. (1980). *A Psychology of Fear: The Nightmare Formula of Edgar Allan Poe*. Washington: University Press of America.

SALTZMAN, Rachelle H. (1995). "'This Buzz Is for You': Popular Responses to the Ted Bundy Execution", en *Journal of Folklore Research*, Vol. 32, Núm. 2. Bloomington: Indiana University Folklore Institute, pp. 101-119.

SAMUELS, Robert (1998). *Hitchcock's Bi-Textuality. Lacan, Feminisms and Queer Theory*. Albany: State University of New York.

SANABRIA, Carolina (2013). *Las adaptaciones subliminales. Tres obras maestras de Alfred Hitchcock*. Madrid: Ediciones JC.

SANTAULARIA, Isabel (2009). *El monstruo humano. Una introducción a la ficción de los asesinos en serie*. Barcelona: Laertes.

SAVOY, Eric (2002). "The Rise of American Gothic", en HOGLE, Jerrold E. [Ed.]. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 167-188.

SAXTON, Libby (2010). "Ethic, Spectatorship and the Spectacle of Suffering", en DOWNING, Lisa y SAXTON, Libby [Eds.]. *Film and Ethics. Foreclosed Encounters*. Nueva York: Routledge, pp. 62-76.

SCHAEFER, Eric (2002). "Gauging a Revolution: 16mm Film and the Rise of the Pornographic Feature", en *Cinema Journal*, Vol. 41, Núm. 3. Austin: University of Texas Press, pp. 3-26.

SCHAEFER, Eric (2007). "Exploitation Films: Teaching Sin in the Suburbs", en *Cinema Journal*, Vol. 47, Núm. 1. Austin: University of Texas Press, pp. 94-97.

SCHECHTER, Harold (1984). "The Bloody Chamber: Terror Films, Farity Tales and Taboo", en BROWNE, Ray B. [Ed.]. *Forbidden Fruits. Taboos and Tabooism in Culture*. Bowling Green: Bowling Green University Popular Press, pp. 67-82.

SCHMID, David (2005). *Natural Born Celebrities. Serial Killer in American Culture*. Chicago, Londres: The University of Chicago Press.

SCHNEIDER, Steven J., SHAW, Daniel [Ed.] (2003). *Dark Thoughts. Philosophic Reflections on Cinematic Horror*. Lanham: The Scarecrow Press.

SCHNEIDER, Steven J. [Ed.] (2004a). *Horror Film and Psychoanalysis. Freud's worst Nightmare*. Cambridge: Cambridge University Press.

SCHNEIDER, Steven J. [Ed.] (2004b). *New Hollywood Violence*. Manchester: Manchester University Press.

SCHOELL, William (1985). *Stay Out of the Shower. The Shocker Film Phenomenon*. Londres: Robinson Publishing.

SCHULTZ, Robert (1990). "Celluloid History: Postwar Society in Postwar Popular Culture", en *American Studies*, Vol. 31, Núm. 1. Kansas: Mid-America American Studies Association, pp. 41-63.

SCHULTZ, Nancy L. (1999). *Fear Itself. Enemies Real & Imagined in American Culture*. West Lafayette: Purdue University Press.

SEGRAVE, Kerry (1992). *Drive-In Theaters. A History from Their Inception in 1933*. Jefferson, NC: McFarland & Company.

SELTZER, Mark (1998). *Serial Killers: Death and Life in America's Wound Culture*. Nueva York: Routledge.

SENNIT, Stephen (1999). *Ghastly Terror! The Horrible Story of the Horror Comics*. Manchester: Headpress.

SERRANO, Vicente (2010). *Soñando monstruos. Terror y delirio en la modernidad*. Madrid: Plaza y Valdés Editores.

SHARRETT, Christopher (1985). "Fairy Tales for the Apocalypse: Wes Craven on the Horror Film", en *Literature/Film Quarterly*, Vol. XIII, Núm. 3. Salisbury: Salisbury State College, pp. 140-147.

SHARRETT, Christopher (1995). "The Myth of Apocalypse and the Horror Film: The Primacy of *Psycho* and *The Birds*", en *Hitchcock Annual*, Vol. 1995-1996. Nueva York: Columbia University Press, pp. 38-60.

SHARRETT, Christopher (1993). "The Horror Film in Neoconservative Culture", en *Journal of Popular Film & Television*. Vol. 21. Núm. 3. Washington: Heldref Publications, pp. 100-110.

SHARRETT, Christopher (1984). "The Idea of Apocalypse in *The Texas Chainsaw Massacre*", en GRANT, Barry K. [Ed.]. *Planks of Reason: Essays on the Horror Film*. Londres: The Scarecrow Press, pp. 255-276.

SHARY, Timothy (2002). *Generation Multiplex. The Image of Youth in Contemporary American Cinema*. Austin: University of Texas Press.

SHAVIRO, Steven (1993). *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

SILVERMAN, Kaja (1996). *The Threshold of the Visible World*. Nueva York: Routledge.

SIMON, Robert I. (2008). *Bad Men Do what Good Men Dream. A Forensic Psychiatrist Illuminates the Darker Side of Human Behavior*. Washington: American Psychiatric Publishing.

SIMPSON, Philip L. (2000). *Psycho Paths. Tracking the Serial Killer Through Contemporary American Film and Fiction*. Illinois: Southern Illinois University.

SIPOS, Thomas M. (2010). *Horror Film Aesthetics. Creating the Visual Language of Fear*. Jefferson, NC.: McFarland & Company.

SKAL, David J. (2002). *Death Makes a Holiday. A Cultural History of Halloween*. Nueva York: Bloomsbury.

SKAL, David J. (2008). *Monster show. Una historia cultural del horror*. Madrid: Valdemar.

SKERRY, Philip J. (2009). *Psycho in the Shower. The History of Cinema's Most Famous Scene*. Nueva York: The Continuum International Publishing Group Ltd.

SLOCUM, J. David (2000). "Film violence and the institutionalization of the cinema", en *Social Research*, Vol. 67, Núm. 3. Nueva York: John Hopkins University Press, pp. 649-681.

SLOCUM, J. David (2001). "Introduction: Violence and American Cinema: Notes for an Investigation", en SLOCUM, J. David [Ed.]. *Violence and American Cinema*. Nueva York: Routledge, pp. 1-34.

SLOTKIN, Richard (1973). *Regeneration through Violence. The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*. Middletown: Wesleyan University Press.

SLOTKIN, Richard (1985). *Fatal Environment: The Myth of the Frontier in the Age of Industrialization, 1800-1890*. Nueva York: HarperCollin Books.

SLOTKIN, Richard (1992). *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. Nueva York: Maxwell Macmillan International.

SMITH, Merriman (2011). "Tres disparos y un atisbo de rosa. El asesinato de John Fitzgerald Kennedy. Premio Pulitzer de Reportajes Nacionales en 1964", en BARILLARI, Simone [Ed.]. *Asesinato en América. Los grandes delitos de sangre de la historia norteamericana relatados por los premios Pulitzer*. Madrid: Errata Naturae, p. 143-162.

SMITH, Stephen (1982). "The Old South Myth as a Contemporary Southern Commodity", en *Journal of Popular Culture*. Vol. 16. Núm. 3. Nueva Jersey: Wiley-Blackwell, pp. 22-29.

SMITH, Steven D. (2014). *The Rise and Decline of American Religious Freedom*. Londres: Harvard University Press.

SMITH III, Joseph W. (2009). *The Psycho File. A Comprehensive Guide to Hitchcock's Classic Shocker*. Jefferson, NC: McFarland & Company.

SONENSCHIN, David (1984). "Breaking the Taboo of Sex and Adolescence: Children, Sex, and the Media", en BROWNE, Ray B. [Ed.]. *Forbidden Fruits. Taboos and Tabooism in Culture*. Bowling Green: Bowling Green University Popular Press, pp. 111-132.

SONSER, Anna (2001). *A Passion for Consumption: The Gothic Novel in America*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press.

SONTAG, Susan (1975). "Fascinating Fascism", en <http://www.nybooks.com/articles/1975/02/06/fascinating-fascism/>. Consultado el 08 de marzo de 2017.

SONTAG, Susan (1977). "The Image-World", en LANE, Allen. *Susan Sontag On Photography*. Londres: Penguin, pp. 153-182.

SONTAG, Susan (1994). *Against Interpretation*. Londres: Vintage.

SOREN, David (1995). *The Rise and Fall of the Horror Film*. Baltimore: Midnight Marquee Press.

SORLIN, Pierre (1980). *The Film in History. Restaging the Past*. Oxford: Basic Blackwell.

SPADONI, Robert (2014). "Horror Film Atmosphere as Anti-narrative (and Vice Versa)", en NOWELL, Richard [Ed.]. *Merchants of Menace. The Business of Horror Cinema*. Nueva York: Bloomsbury, pp. 109-128.

SPADONI, Robert (2007). *Uncanny Bodies: The Coming of Sound Film and the Origins of the Horror Genre*. Berkeley: University of California Press.

SPELLERBERG, James (1995). "CinemaScope and Ideology", en *The Velvet Light Trap*, Vol. 21. Austin: University of Texas Press, pp. 26-34.

SPIGEL, Lynn, CURTIN, Michael [Eds.] (1997). *The Revolution Wasn't Televised. Sixties Television and Social Conflict*. Londres: Routledge.

SPOTO, Donald (1983). *The Life of Alfred Hitchcock. The Dark Side of Genius*. Londres: Collins.

SPRINGWOOD, Charles F. (2007). *Open Fire: Understanding Global Gun Cultures*. Nueva York: Berg.

STAIGER, Janet (2000). *Perverse Spectators. The Practices of Film Reception*. Nueva York: Nueva York University Press.

ŠTERK, Karmen (2012). "The Sublimity of Monsters: Kant, Lacan and the Society of Connoisseurs", en *Horror Studies*, Vol. 3, Núm. 2. Bristol: Intellect Books, pp. 167-180.

STERRITT, David (1993). *The Films of Alfred Hitchcock*. Cambridge: Cambridge University Press.

STEWART, Gail B. (1999). *A Cultural History of the United States through the Decades. The 1970s*. San Diego: Lucent Books.

STINE, Scott A. (2001). *The Gorehound's Guide to Splatter Films of the 1960s and 1970s*. Jefferson, NC: McFarland & Company.

STINE, Scott A. (2003). *The Gorehound's Guide to Splatter Films of the 1980s*. Jefferson, NC: McFarland & Company.

STOKES, Jane (2013). *How to Do Media and Cultural Studies*. Los Angeles: SAGE Publications.

STRAUSS, Marc (2007). "The Painted Jester: Notes on the Visual Arts in Hitchcock's Films", en *Journal of Popular Film & Television*. Vol. 35. Núm. 2. Washington: Heldref Publications, pp. 52-56.

STRAYER, Kirsten (2014). "Art, Horror, and International Identity in 1970s Exploitation Films", en OCH, Dana, STRAYER, Kirsten [Eds.]. *Transnational Horror Across Visual Media: Fragmented Bodies*. Nueva York: Routledge, pp. 109-125.

STRYKER, Susan, BUSHIRK, Jim V. (1996). *Gay by the Bay. A History of Culture in the San Francisco Bay Area*. San Francisco: Chronicle Books.

SUMMERS, Anthony (2003). *Nixon. La arrogancia del poder*. Barcelona: Península.

SZULKIN, David A. (2000). *Wes Craven's Last House on the Left. The Making of Cult Classic*. Guildford: FAB Press.

TARNOWSKI, Jean-François (1978). *Hitchcock. Frenesí/Psicosis. Elementos básicos para una teoría de la práctica fílmica*. Valencia: Fernando Torres Editor.

TELOTTE, J. P. (1984). "Faith and Idolatry in the Horror Film", en GRANT, Barry K. [Ed.]. *Planks of Reason: Essays on the Horror Film*. Londres: The Scarecrow Press, pp. 21-38.

THARP, Julie (1991). "The Transvestite as Monster. Gender Horror in *The Silence of the Lambs* and *Psycho*", en *Journal of Popular Film & Television*. Vol. 19. Núm. 3. Washington: Heldref Publications, pp. 106-113.

THOMAS, Deborah (2009). "On Being Norman: Performance and Inner life in Hitchcock's *Psycho*", en DEUTELBAUM, Marshal y POAGUE, Leland [Eds.]. *A Hitchcock Reader*. Chichester: Wiley-Blackwell, pp. 368-376

THOMPSON, Becky (2002). "Multiracial Feminism: Recasting the Chronology of Second Wave Feminism", en *Feminist Studies*, Vol. 28, Núm. 2. College Park: University of Maryland, pp. 337-360.

THOMSON, David (2009). *The Moment of Psycho. How Alfred Hitchcock Taught America to Love Murder*. Nueva York. Basic Books.

THROWER, Stephen (2007). *Nightmare USA: The Untold Story of the Exploitation Independents*. Surrey: Fab Press.

TITHECOTT, Richard (1997). *Of Men and Monsters. Jeffrey Dahmer and the Construction of the Serial Killer*. Londres: University of Wisconsin Press.

TITHECOTT, Richard (2006). "Investigating the serial Killer: the Seeking of Origins", en MARSHALL, P. David [Ed.]. *The Celebrity Culture Reader*. Nueva York: Routledge, pp. 443-453.

TODOROV, Tzvetan (2000). "Definition of the Fantastic", en GELDER, Ken [Ed.]. *The Horror Reader*. Londres: Routledge, pp. 14-19.

TOIKKANEN, Jarkko (2013). *The Intermedial Experience of horror. Suspended Failures*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

TOLES, George (1999). "'If Thine Eye Ofend Thee...'", *Psycho* and the Art of Infection", en ALLEN, Richard y ISHII-GONZÁLES, S. [Eds.] *Alfred Hitchcock. Centenary Essays*. Londres: British Film Institute, pp. 159-177.

TOMPKINS, Joe (2010). "Pop Goes the Horror Score: Left Alone in *the Last House on the Left*", en LERNER, Lein [Ed.]. *Music in the Horror Fear. Listening to Fear*. Londres: Routledge, pp. 98-113.

TONKINSS, Fran (2004). "Analysing Text and Speech: Content and Discourse Analysis", en SEALE, Clive [Ed.]. *Researching Society and Culture*. Londres: SAGE Publications, pp. 367-382.

TORREIRO, Casimiro (1996). "Un estrellato para el ocaso. El actor en el Hollywood del final del sistema de estudios", en HEREDERO, Carlos F. y TORREIRO, Casimiro [coord.] *Historia general del cine. Volumen X. Estados Unidos (1955 - 1975)*. Madrid: Cátedra, pp. 151-184.

TOWLSON, Jon (2014). *Subversive Horror Cinema. Countercultural Messages of Films from Frankenstein to the Present*. Jefferson, NC: McFarland & Company.

TRATTNER, Walter I. (1999). *From Poor Law to Welfare State. A History of Social Welfare in America*. Nueva York: The Free Press.

TRENCANSKY, Sarah (2001). "Final Girls and Terrible Youth: Transgression in 1980s Slasher Horror", en *The Journal of Popular Film & Television*. Vol. 29. Núm. 2. Washington: Heldref Publications, pp. 63-73.

TROPP, Martin (1990). *Images of Fear: How Horror Stories Helped Shape Modern Culture (1818-1918)*. Jefferson, NC: McFarland & Company.

TRUFFAUT, François (2005). *El cine según Hitchcock*. Madrid: alianza Editorial.

TUDOR, Andrew (1989). *Monsters and Mad Doctors: A Cultural History of the Horror Movie*. Cambridge: Basil Blackwell.

TUDOR, Andrew (2002). "From Paranoia to Postmodernism? The Horror Movie in Late Modern Society", en NEALE, Steve [Ed.] *Genre and Contemporary Hollywood*. Londres: British Film Institute, pp. 105-116.

TURNER, Gaeme [Ed.] (2002). *The Film Cultures Reader*. Londres, Nueva York: Routledge.

TURNER, Frederick J. (2007). *The Frontier in American History*. Project Gutenberg Ebook. Libro electrónico.

TWITCHELL, James B. (1985). *Dreadful Pleasures. An Anatomy of Modern Horror*. Oxford: Oxford University Press.

TWITCHELL, James B. (1989). *Preposterous Violence: Fables of Aggression in Modern Culture*. Oxford: Oxford University Press.

TYRRELL, Kimberley (2001). "The Serial Killer in Cinema", en *Alternative law Journal*. Vol. 26. Núm. 6. Melbourne: Legal Service Bulletin Co-operative Ltd., pp. 274-277.

TZIOUMAKIS, Yannis (2006). *American Independent Cinema. An Introduction*. Edimburgo: Edinburgh University Press.

URBANSKI, Heather (2007). *Plagues, Apocalypses and Bug-Eyed Monsters. How Speculative Fiction Shows Us Our Nightmares*. Jefferson, NC: McFarland & Company.

UTTER, Glenn H., TRUE, James L. (2000). "The Evolving Gun Culture in America", en *Journal of American & Comparative Cultures*, Vol. 23, Núm. 2. Bowling Green: Wiley Blackwell, pp. 67-79.

VAN ELTEREN, Mel (1999). "The Subculture of the Beats: A Sociological Revisit", en *Journal of American Culture*, Vol. 22, Núm. 3. Bowling Green: Wiley Blackwell, pp. 71-99.

VANDER LUGT, Kristin T., BRIDGES, Elizabeth, MAGILOW, Daniel H. [Eds.] (2012). *Nazisploitation! The Nazi Image in Low-Brow cinema and Culture*. Nueva York: Continuum.

VELASCO, Jesús (2010). *Neoconservatives in U.S. Foreign Policy under Ronald Reagan and George W. Bush. Voices Behind the Throne*. Baltimore: Woodrow Wilson Center Press, John Hopkins University Press.

VERA POSECK, Beatriz (2006). *Imágenes de la locura. La psicopatología en el cine*. Madrid: Calamar Ediciones.

VICTOR, Jeffrey S. (1993). *Satanic Panic. The Creation of a Contemporary Legend*. Chicago: Open Court.

VIDAL COY, José Luis (2010). *Periodismo y censura en las guerras ultramarinas de EEUU en el siglo XX*. Murcia: Universidad de Murcia.

VISA-BARBOSA, Mariona (2011). "Claves del éxito del personaje psicópata como protagonista en el cine", en *Vivat Academia. Revista de Comunicación*, Núm. 116. Madrid: Universidad Complutense, pp. 40-51.

VRONSKI, Peter (2004). *Serial Killer. The Method and Madness of Monsters*. Londres: Penguin. Libro electrónico.

VV. AA. (1986). *Violent Criminal Apprehension Program - VICAP: A Progress Report*, en <https://www.ncjrs.gov/pdffiles1/Digitization/103722-103724NCJRS.pdf>

VV. AA. (1998). "AMERICA'S Greatest Movies. 100 Years... 100 Movies by American Film Institute (AFI)" [Página Web], consultada el 31 de mayo de 2017, <http://www.filmsite.org/afi100filmsA.html>

VV. AA. (2003). *Biblioteca grandes del cómic: clásicos del terror (Tales from the Crypt). Vol. 1-5*. Barcelona: Planeta de Agostini.

VV. AA. (2004a). *Biblioteca grandes del cómic: clásicos del terror (The Vault of Horror). Vol. 6-10*. Barcelona: Planeta de Agostini.

VV. AA. (2004b). *Biblioteca grandes del cómic: clásicos del terror (The Haunt of Fear). Vol. 11-15*. Barcelona: Planeta de Agostini.

VV. AA (2011). "Universidad del Estado de Kent: cuatro muertos y once heridos. Premio Pulitzer de Crónica Local en 1971", en BARILLARI, Simone [Ed.]. *Asesinato en América. Los grandes delitos de sangre de la historia norteamericana relatados por los premios Pulitzer*. Madrid: Errata Naturae, p. 209-248.

VV. AA. (2017). "The 50 Greatest Films of All Time" [Página Web], consultado el 31 de mayo de 2017, <http://www.bfi.org.uk/news/50-greatest-films-all-time>

WAHL, Otto (1995). "Murder and Mayhem", en *Media Madness. Public Images of Mental Illness*. New Brunswick: Rutgers University Press, pp. 56-86.

WALL, Brian (2013). *Theodor Adorno and Film Theory. The Fingerprint of Spirit*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

WALLACE, Dewey D. Jr. (1985). "Sects, Cults and Mainstream Religion: a Cultural Interpretation of New Religious Movements in America", en *American Studies*, Vol. 26, Núm. 2. Kansas: Mid-America American Studies Association, pp. 5-16.

WALLER, Gregory A. (1987). *American Horrors. Essays on the Modern American Horror Film*. Illinois: University of Illinois.

WALLER, James (2002). *Becoming Evil. How Ordinary People Commit Genocide and Mass Killing*. Oxford: Oxford University Press.

WALLER, S. (2010). *Serial Killers. Philosophy for Everyone: Being and Killing*. Oxford: Wiley-Blackwell.

WARNER, Marina (2007). *Monsters of Our Making. The Peculiar Pleasures of Fear*. Lexington: The University Press of Kentucky.

WARNER, R. Stephen (2000). "Religion and New (Post-1965) Immigrants: some Principles Dran from Field Research", en *American Studies*, Vol. 41, Núm. 2-3. Kansas: Mid-America American Studies Association, pp. 267-286.

WARWICK, Alexandra (2006). "The Scene of the Crime: Inventing the Serial Killer", en *Social & Legal Studies*, Vol. 15, Núm. 4. Londres: SAGE Publications, pp. 552-569.

WATNEY, Simon (1999). "On the Institution of Photography", en EVANS, Jessica, HALL y Stuart [Eds.] (1999). *Visual Culture: The Reader*. Londres: SAGE Publications, The Open University, pp. 141-160.

WATSON, Ryan (2007). "American Myth and National Inspiration: Bill Couturie's *Dear America: Letters Home from Vietnam*", en *Journal of Film and Video*, Vol. 59, Núm. 2. Englewood: University of Illinois Press, pp. 3-12.

WAYNE, Douglas (1981). "The Criminal Psychopath as Hollywood Hero", en *The Journal of Popular Film & Television*. Vol. 8. Núm. 4. Washington: Heldref Publications, pp. 30-40.

WEAVER III, James B., TAMBORINI, Ron [Ed.] (1996). *Horror Films. Current Research on Audience Preferences and Reactions*. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates.

WEBER, Max (1958). *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*. Nueva York: Charles Scribner's Sons.

WELLS, Paul (2000). "Chaos and Collapse", en *The Horror Genre: From Beelzebub to Blair Witch*. Londres: Wallflower Press, pp. 74-113.

WENK, Christian (2008). *Abjection, Madness and Xenophobia in Gothic Fiction*. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin.

WESTRUM, Ronald (1975). "A Note on Monsters", en *Journal of Popular Culture*. Vol. 8. Núm. 4. Nueva Jersey: Wiley-Blackwell, pp. 862-870.

WHEELER, Mark (2006). *Hollywood Politics and Society*. Londres: British Film Institute.

WHITAKER, Robert (2002). *Mad in America. Bad Science, Bad Medicine, and the Enduring Mistreatment of the Mentally ill*. Cambridge, MA: Perseus Publishing.

WHITE, Dennis (1971). "The Poetics of Horror: More Than Meets the Eye", en *Cinema Journal*, Vol. 10, Núm. 2. Austin: University of Texas Press, pp. 1-18.

WIEST, Julie B. (2002). *Serial Killer as Heroes in the Media's Storybook of Murder: A Textual Analysis of New York Times Coverage of the "Son of Sam", The "Boston Strangler", and the "Night Stalker"*. Tesis dirigida por Maria Carolina Acosta Alzuru. Knoxville: Universidad de Tennessee.

WIEST, Julie B. (2011). *Creating Cultural Monster. Serial Murder in America*. Boca Raton: CRC Press.

WILLIAMS, Brett (1982). "The South in the City", en *Journal of Popular Culture*, Vol. 16, Núm. 3. Nueva Jersey: Wiley-Blackwell, pp. 30-41.

WILLIAMS, Linda (1989). *Hard Core: Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*. Berkeley: University of California Press.

WILLIAMS, Linda (1996). "When the Woman Looks", en GRANT, Barry K. [Ed.]. *The Dread of Difference. Gender and the Horror Film*. Austin: University of Texas Press, pp. 17-36.

WILLIAMS, Linda (2004). "Discipline and Fun: *Psycho* and Postmodern Cinema", en KOLKER, Robert [Ed.]. *Alfred Hitchcock's Psycho. A Casebook*. Oxford: Oxford University Press, pp. 164-204.

WILLIAMS, Tony (1996). *Hearths of Darkness. The Family in the American Horror Film*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press.

WOLFREYS, Julian [Ed.] (1998). *The Derrida Reader. Writing Performances*. Edimburgo: Edinburgh University Press.

WOOD, Robin (1968). *El cine de Hitchcock*. México: Ediciones Era.

WOOD, Robin (1986). *Hollywood. From Vietnam to Reagan*. Nueva York: Columbia University Press.

WOOD, Robin (2009). "Retrospective", en DEUTELBAUM, Marshal y POAGUE, Leland. *A Hitchcock Reader*. Chichester: Wiley-Blackwell, pp. 35-46.

WOODS, Thomas E. Jr. (1999). "Defending the "Little Platoons": Communitarianism in American Conservatism", en *American Studies*, vol. 40, Núm. 3. Kansas: Mid-America American Studies Association, pp. 127-145.

WOOLEY, John (2011). *Wes Craven: the Man and His Nightmares*. Nueva Jersey: John Wiley & Son.

WORLAND, Rick (2007). *The Horror Film. An Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing.

WRAY, Matt, NEWITZ, Annalee [Eds.] (1997). *White Trash. Race and Class in America*. Nueva York: Routledge.

WYATT, Justin (1998). "The formation of the "major independents": Miramax, New Line and the New Hollywood", en NEALE, Steve y SMITH, Murray [Eds.]. *Contemporary Hollywood Cinema*. Nueva York: Routledge, pp. 74-90.

WYATT, Justin (2005). "Revisiting 1970s' Independent Distribution and Marketing Strategies", en HOLMUND, Chris y WYATT, Justin [Eds.]. *Contemporary American Independent Film. From the Margins to the Mainstream*. Nueva York: Routledge, pp. 229-244.

YACOWAR, Maurice (2009). "Hitchcock's Imagery and Art", en DEUTELBAUM, Marshal y POAGUE, Leland [Ed.]. *A Hitchcock Reader*. Chichester: Wiley-Blackwell, pp. 25-34.

ZEISLER, Andi (2008). *Feminism and Pop Culture*. Berkeley: Seal Press.

ZINN, Howard (1999). *La otra historia de los Estados Unidos*. Hondarribia: Argitalexte HIRU.

ZINOMAN, Jason (2011). *Shock Value. How a Few Eccentric Outsiders Gave Us Nightmare, Conquered Hollywood, and Invented Modern Horror*. Nueva York: The Penguin Press.

ZIZEK, Slavoj (2000). "'In his Bold Gaze my Ruin is Writ Large' (extract), en GELDER, Ken [Ed.]. *The Horror Reader*. Londres: Routledge, pp. 71-79.

b) Filmografía

ABBOTT, Andrew, LEVEL, Russell [dir.] (2000). *Scream and Scream Again: A History of the Slasher Film*. Reino Unido: Nobles Gate Scotland.

AGOSTINI, Fabio [dir.] (1977). *Le lunghe notti della Gestapo*. Italia: Eurogroup Film Distributors of Italy.

ALTMAN, Robert [dir.] (1970). *M.A.S.H.* Estados Unidos: Aspen Productions, Ingo Preminger Productions, Twentieth Century Fox Corporation.

ARGENTO, Dario [dir.] (1970). *L'uccello dalle piume di cristallo*. Italia: Central Cinema Company Film, Glazier, Seda Spettacoli.

ARGENTO, Dario [dir.] (1975). *Profondo rosso*. Italia: Rizzoli film, Seda Spettacoli.

ARMENDÁRRIZ, Montxo [dir.] (1995). *Historias del Kronen*. España: Alert Film, Elías Qerejeeta Producciones Cinematográficas S. L., Victoires Productions.

ARNOLD, Jack [dir.] (1953). *It Came from Outer Space*. Estados Unidos: Universal International Pictures.

ARNOLD, Jack [dir.] (1955). *The Giant Tarantula*. Estados Unidos: Universal Pictures.

ASHBY, Hal [dir.] (1975). *Shampoo*. Estados Unidos: Persky-Bright/Vista, Columbia Pictures Corporation, Rubecker Films.

BARTON, Charles [dir.] (1948). *Bud Abbot and Lou Costello meet Frankenstein*. Estados Unidos: Universal Pictures.

BAVA, Mario [dir.] (1963). *La frusta e il corpo*. Italia, Francia: Francinor-PIP, Leone Film, Titanus.

BAVA, Mario [dir.] (1963). *La ragazza che sapeva troppo*. Italia: Galatea Film, Coronet s.r.l.

BAVA, Mario [dir.] (1964). *Sei donne per l'assassino*. Italia: Emmepi Cinematografica, Les Productions Georges de Beauregard, Monachia Film.

BOORMAN, John [dir.] (1972). *Deliverance*. Estados Unidos: Warner Bros. Elmer Enterprises.

BOUZEREAU, Laurent [dir.] (2005). *The Making of Psycho*. Estados Unidos: Universal Studios Home Video.

BRASS, Tinto [dir.] (1976). *Salon Kitty*. Italia, Alemania, Francia: Coralta Cinematografica, Cinema Seven Film, Les Productions Fox Europa.

BROCK, Deborah [dir.] (1987). *Slumber Party Massacre II*. Estados Unidos: Condorde Pictures.

BROWNING, Todd [dir.] (1931). *Dracula*. Estados Unidos: Universal Pictures.

BURR, Jeff [dir.] (1990). *Leatherface: Texas Chainsaw Massacre III*. Estados Unidos: Nicolas Entertainment.

CARPENTER, John [dir.] (1978). *Halloween*. Estados Unidos: Compass International Pictures, Falcon International Productions.

CARPENTER, John [dir.] (1983). *Christine*. Estados Unidos: Columbia Pictures Corporation, Delphi Premier Productions, Polar Film.

CASTLE, William [dir.] (1958). *Macabre*. Estados Unidos: William Castle Productions.

CASTLE, William [dir.] (1959). *House on Hounted Hill*. Estados Unidos: William Castle Productions.

CASTLE, William [dir.] (1959). *The Tingler*. Estados Unidos: William Castle Productions, Columbia Pictures.

CHAPELLE, Joe [dir.] (1995). *Halloween 6: The Curse of Michael Myers*. Estados Unidos: Dimension Films.

CIPRIANO, Anthony, CUSE, Carlton, EHRIN, Kerry [cread.] (2013-actualidad). *Motel Bates*. Estados Unidos: American Genre Film Archive, Kerry Ehrin Productions, Universal Television.

COHEN, Larry [dir.] (1974). *It's Alive*. Estados Unidos: Warner Bros., Larco.

CONNOR, Kevin [dir.] (1980). *Motel Hell*. Estados Unidos: Camp Hill.

COPPOLA, Francis F. [dir.] (1972). *The Godfather*. Estados Unidos: Paramount Pictures, Alfran Productions.

CORMAN, Roger [dir.] (1957). *Attack of the Crab Monsters*. Estados Unidos: Los Altos Productions.

CORMAN, Roger [dir.] (1957). *Naked Paradise*. Estados Unidos: Sunset Productions.

CORMAN, Roger [dir.] (1958). *Teenage Caveman*. Estados Unidos: American International Pictures.

CORMAN, Roger [dir.] (1959). *The Wasp Woman*. Estados Unidos: Film Group Feature, Santa Cruz Productions Inc.

CORMAN, Roger [dir.] (1961). *The Pit and the Pendulum*. Estados Unidos: American International Pictures.

CORMAN, Roger [dir.] (1963). *The Raven*. Estados Unidos: American International Pictures.

CORMAN, Roger [dir.] (1964). *The Masque of the Red Death*. Estados Unidos: Alta Vista Productions.

CRAIN, William [dir.] (1972). *Blacula*. Estados Unidos: Power Productions, American International Pictures.

CRAVEN, Wes [dir.] (1972). *The Last House on the Left*. Estados Unidos: Lobster Enterprises, Sean S. Cunningham Films, The Night co.

CRAVEN, Wes [dir.] (1977). *The Hills Have Eyes*. Estados Unidos: Blood Relations Co.

CRAVEN, Wes [dir.] (1984). *A Nightmare on Elm Street*. Estados Unidos: New Line Cinema, media Home Entertainment, Smart Egg Pictures.

CRONENBERG, David [dir.] (1975). *Shivers*. Canada: Canadian Film Development Corporation, Cinépiz, DAL Productions.

CRONENBERG, David [dir.] (1981). *Scanners*. Canada: Canadian Film Development Corporation, Filmplan international.

CRONENBERG, David [dir.] (1983). *Videodrome*. Canada: Filmplan International, Guardian Trust Company, Canadian Film Development Corporation.

CRONENBERG, David [dir.] (1986). *The Fly*. Estados Unidos: Brookfilms.

CUNNINGHAM, Sean S. [dir.] (1980). *Friday The 13th*. Estados Unidos: Georgetown Productions Inc, Sean S. Cunningham Films.

DE PALMA, Brian [dir.] (1976). *Carrie*. Estados Unidos: Metro Goldwyn Mayer.

DE PALMA, Brian [dir.] (1980). *Dressed to Kill*. Estados Unidos: Filmways Pictures, Cinema 77 Films.

DEODATO, Ruggero [dir.] (1980). *Cannibal Holocaust*. Italia: F.D. Cinematografica.

DONNERS, Richard [dir.] (1976). *The Omen*. Estados Unidos: Twentieth-Century Fox Productions, Mace Neufeld Productions.

DOUGLAS, Gordon [dir.] (1954). *Them!*. Estados Unidos: Warner Bros.

EDMONDS, Don [dir.] (1975). *Ilsa: She Wolf of the SS*. Canada: Aeteas Filmproduktions.

ENGLUND, Robert [dir.] (1988). *976-EVIL*. Estados Unidos: Cinetel Films, Horrorscope Productions.

FLEISCHER, Richard [dir.] (1968). *The Boston Strangler*. Estados Unidos: Twentieth Century Fox Film Corporation.

FOWLER Jr., Gene [dir.] (1957). *I Was a Teenage Werewolf*. Estados Unidos: American International Pictures.

FRANCO, Jesús [dir.] (1969). *Marquis de Sade: Justine*. Estados Unidos, Italia, Alemania, Liechtenstein: Aica Cinematografica S.R.L., American International Pictures, Corona Filmproduktions.

FRANJU, Georges [dir.] (1963). *Le Yeux Sans Visage*. Francia, Italia: Champs-Élysées Productions, Lux Film.

FRIEDKIN, William [dir.] (1973). *The Exorcist*. Estados Unidos: Warner Bros., Hoya Productions.

GARRIS, Mick [dir.] (1990). *Psycho IV: The Beginning*. Estados Unidos: Smart Money Productions, Universal Television.

GIANNONE, Joe [dir.] (1982). *Madman Marz*. Estados Unidos: The Legend Lives Company.

GREGORY, David [dir.] (2000). *Texas Chain Saw Massacre: The Shocking Truth*. Estados Unidos: Blue Underground, Exploited Film.

HALPERIN, Víctor [dir.] (1932). *White Zombie*. Estados Unidos: Victor & Edward Halperin Productions.

HENKEL, Kim [dir.] (1994). *The Return of the Texas Chainsaw Massacre*. Estados Unidos: Genre Pictures, Return Productions, Ultra Muchos Productions.

HILL, Jack [dir.] (1974). *Foxy Brown*. Estados Unidos: American International Pictures.

HITCHCOCK, Alfred [dir.] (1960). *Psycho*. Estados Unidos: Shamley Productions.

HOLLAND, Tom [dir.] (1985). *Fright Night*. Estados Unidos: Columbia Pictures, Vistar Films, Columbia Pictures Industries.

HOOPER, Tobe [dir.] (1974). *The Texas Chain Saw Massacre*. Estados Unidos: Vortex.

HOOPER, Tobe [dir.] (1982). *Polstergeist*. Estados Unidos: SLM Production Group, Metro-Goldwyn-Mayer.

HOOPER, Tobe [dir.] (1986). *The Texas Chainsaw Massacre 2*. Estados Unidos: Cannon Films, Golan-Globus Productions.

HORVATH, Imre [dir.] (1984). *Murder: No Apparent Motive*. Estados Unidos: Rainbow Broadcasting Co.

ILLIANIS, Dennis [dir.] (2009). *The Last House on the Left*. Estados Unidos: Rogue Pictures, Scion Films, Crystal Lake Entertainment.

JONES, Amy H. [dir.] (1982). *Slumber Party Massacre*. Estados Unidos: Santa Fe Production.

KAUFFMAN, Charles [dir.] (1980). *Mother's Day*. Estados Unidos: Troma Entertainment.

KIERSCH, Fritz [dir.] (1984). *Children of the Corn*. Estados Unidos: Hal Roach Studios, New World Pictures, Angeles Entertainment Group.

KOWALSKI, Bernard [dir.] (1959). *Attack of the Giant Leeches*. Estados Unidos: Balboa Productions, American International Pictures.

KOWALSKI, Bernard [dir.] (1958). *Night of the Blood Beast*. Estados Unidos: Balboa Productions, American International Pictures.

KRAMER, Stanley [dir.] (1967). *Guess who's Coming to Dinner*. Estados Unidos: Columbia Pictures Corporation.

KUBRICK, Stanley [dir.] (1980). *Shining*. Gran Bretaña, Estados Unidos: Warner Bros., Hawk Films, Peregrine.

LALOGGIA, Frank [dir.] (1981). *Fear No Evil*. Estados Unidos: LaLoggia Productions.

LANDIS, John [dir.] (1981). *An American Werewolf in London*. Gran Bretaña: PolyGram Filmed Entertainment, Lycanthrope Films.

LENI, Paul [dir.] (1928). *The Man Who Laughs*. Estados Unidos: Universal Pictures.

LIEBESMAN, Jonathan [dir.] (2006). *The Texas Chainsaw Massacre: The Beginning*. Estados Unidos: Estados Unidos: New Line Cinema, Platinum Dunes, Next Entertainment.

LITTLE, Dwight H. [dir.] (1988). *Halloween 4: The Return of Michael Myers*. Estados Unidos: Trancas International Film.

LUCAS, George [dir.] (1973). *American Graffiti*. Estados Unidos: Universal Pictures, Lucasfilm, The Coppola Company.

LUCAS, George [dir.] (1977). *Star Wars. Episode IV: A New Hope*. Estados Unidos: Lucasfilm, Twentieth Century Fox Film Corporation.

LUESSENHOP, John [dir.] (2013). *Texas Chainsaw 3D*. Estados Unidos: Lionsgate, Milleium Films, Mainline Pictures.

LYNCH, David [dir.] (1986). *Blue Velvet*. Estados Unidos: De Laurentiis Entertainment Group.

MATTEI, Bruno [dir.] (1977). *Casa private per le SS*. Italia: Distribuzione Associate Regionali.

MATTISON, Sally [dir.] (1990). *Slumber Party Massacre III*. Estados Unidos: Concorde Pictures.

McNAUGHTON, John [dir.] (1986). *Henry: Portrait of a Serial Killer*. Estados Unidos: Maljack Productions.

MENDEZ, Mike, PARKER, Dave [dir.] (2002). *Masters of Horror*. Estados Unidos: Flixmix, Sci-Fi Channel, The See.

MEYERS, Russ [dir.] (1959). *The Immoral Mr. Teas*. Estados Unidos: Pad-Ram Enterprises.

MINER, Steve [dir.] (1998). *Halloween 7 H20: Twenty Years Later*. Estados Unidos: Spyglass Entertainment, Dimension Films, Gaumont Film Company.

MONUMENT, Andrew (2009). *Nightmares in Red, White and Blue: The Evolution of the American Horror Film*. Estados Unidos: Lux Digital Pictures.

NBC NEWS (2012). *NY-2020426-0016 NBCUA Sales –Serial Killers – Ted Bundy – Comp*. Estados Unidos: NBC

NICHOLS, Mike [dir.] (1967). *The Graduate*. Estados Unidos: Lawrence Turman.

NISPEL, Marcus [dir.] (2003). *The Texas Chainsaw Massacre*. Estados Unidos: New Line Cinema, Focus Features, Radar Pictures.

OTHERIN-GIRARD, Dominique [dir.] (1989). *Halloween 5: The Revenge of Michael Myers*. Estados Unidos: Galaxy International Pictures.

PAOLELLA, Domenico [dir.] (1973). *Le monache di Sant'Arcangelo*. Italia, Francia: Imp. Ex.Ci., Les Films Jacques Leitienne, P.A.C.

PARELLO, Chuck [dir.] (1996). *Henry II: Portrait of a Serial Killer*. Estados Unidos: Darksky Films.

PARKS, Gordon [dir.] (1971). *Shaft*. Estados Unidos: Metro Goldwyn Mayer, Shaft Productions Ltd.

PECKINPAH, Sam [dir.] (1971). *Straw Dogs*. Estados Unidos, Reino Unido: ABC Pictures Corp, Talent Associates Films, Amerbroco Films.

PENN, Arthur [dir.] (1967). *Bonnie and Clyde*. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.

POLANSKI, Roman [dir.] (1968). *Rosemary's Baby*. Estados Unidos: William Castle Productions.

POLANSKI, Roman [dir.] (1974). *Chinatown*. Estados Unidos: Long Road Productions, Penthouse, Paramount Pictures.

RENAN, Sheldon, SCHRADER, Leonard [dir.] (1981). *The Killing of America*. Estados Unidos: Filmlink International, Towa Productions.

ROMERO, George [dir.] (1968). *Night of the Living Dead*. Estados Unidos: Image Ten, Laurel Group, Market Square Productions.

ROMERO, George [dir.] (1973). *The Crazies*. Estados Unidos: Pittsburgh Films.

ROMERO, George [dir.] (1978). *Dawn of the Dead*. Estados Unidos, Italia: Dawn Associates, Laurel Group.

ROMERO, George [dir.] (1978). *Martin*. Estados Unidos: Laurel Entertainment.

ROMERO, George [dir.] (1982). *Creepshow*. Estados Unidos: Creepshow Films Inc., Laurel Entertainment Inc., Laurel-Show.

ROMERO, George [dir.] (1985). *Day of the Dead*. Estados Unidos: United Film Distribution Company, Laurel Entertainment Inc., Dead Films Inc.

ROSE, Mickey, RITCHIE, Michael [dir.] (1981). *Student Bodies*. Estados Unidos: Paramount Pictures, Universal Southwest cinema, Allen Smithee Classic Films.

ROSENTHAL, Rick [dir.] (1981). *Halloween II*. Estados Unidos: Dino De Laurentiis Corporation.

ROSENTHAL, Rick [dir.] (2002). *Halloween: Resurrection*. Estados Unidos: Dimension Films.

ROTHSTEIN, Richard [dir.] (1987). *Bates Motel*. Estados Unidos: Universal Television.

SCHLESINGER, John [dir.] (1969). *Midnight Cowboy*. Estados Unidos: Jerome Hellman Productions, Florin Productions.

SCHRADER, Paul [dir.] (1982). *Cat People*. Estados Unidos: Universal Pictures.

SCOTT, Ridley [dir.] (1979). *Alien*. Estados Unidos: 20th Century Fox, Brandywine.

SEARS, Fred [dir.] (1956). *Earth v. the Flying Saucers*. Estados Unidos: Columbia Pictures, Clover Productions.

SHARMAN, Jim [dir.] (1975). *The Rocky Horror Picture Show*. Estados Unidos, Reino Unido: Twentieth Century Fox Film Corporation, Michael White Productions.

SIEGEL, Don [dir.] (1956). *Invasion of the Body Snatchers*. Estados Unidos: Walter Wanger Productions.

SIMON, Adam [dir.] (2000). *The American Nightmare*. Estados Unidos, Reino Unido: Minerva Pictures.

SMITH, Steven [dir.] (2003). *Halloween: A Cut Above the Rest*. Estados Unidos: Compass International Pictures, Fox Television Network, Prometheus Entertainment, Van Ness Films.

SPIELBERG, Steven [dir.] (1975). *Jaws*. Estados Unidos: Universal Studios.

STONE, Oliver [dir.] (1986). *Platoon*. Estados Unidos: Hemdale, Cinema 86.

STROCK, Herbert L. [dir.] (1957). *I Was a Teenage Frankenstein*. Estados Unidos: American International Pictures.

VAN SANT, Gus [dir.] (1998). *Psycho*. Estados Unidos: Universal Pictures, Imagine Entertainment.

VV. AA. (1971). "President Nixon Declares Drug Abuse "Public Enemy Number One"". <https://www.youtube.com/watch?v=y8TGLLQID9M>. Consultado el 23 de febrero de 2017.

VV. AA. [dir.] (2006). *Going to Pieces: The Rise and Fall of the Slasher Film*. Estados Unidos: Starz Entertainment, Thinkfilm, Candy Heart Production.

WAGGNER, George [dir.] (1941). *The Wolf Man*. Estados Unidos: Universal Pictures.

WALLEY, Keith [dir.] (2006). *The Boston Strangler*. Estados Unidos: Anthem Pictures.

WALLACE, Tommy L. [dir.] (1982). *Halloween III*. Estados Unidos: Universal Studios.

WATERS, John [dir.] (1972). *Pink Flamingos*. Estados Unidos: Dreamland.

WATERS, John [dir.] (1974). *Female Trouble*. Estados Unidos: Dreamland.

WATERS, John [dir.] (1977). *Desperate Living*. Estados Unidos: Charm City.

WHALE, James [dir.] (1933). *Frankenstein*. Estados Unidos: Universal Pictures.

WHALE, James [dir.] (1935). *Bride of Frankenstein*. Estados Unidos: Universal Pictures.

WINNER, Michael [dir.] (1974). *Death Wish*. Estados Unidos: Paramount Pictures.

WOOD Jr., Edward D. [dir.] (1953). *Glen or Glenda*. Estados Unidos: Screen Classic Productions.

WOOD Jr., Edward D. [dir.] (1959). *Night of the Ghouls*. Estados Unidos: Wade Williams Productions.

WOOD Jr., Edward D. [dir.] (1959). *Plan 9 From Outer Space*. Estados Unidos: Reynold Pictures.

WORSLEY, Wallace [dir.] (1923). *The Hunchback of Notre Dame*. Estados Unidos: Universal Pictures.

YEAWORTH, Irvin S. [dir.] (1958). *The Blob*. Estados Unidos: Paramount Pictures.

ZARCHI, Meir [dir.] (1978). *Day of the Woman*. Estados Unidos: Cinemagic Pictures.

ZIEL, Beata [dir.] (2013). *America's Book of Secrets: Serial Killers*, Temp. 2, Epis. 4. Estados Unidos: Prometheus Pictures.

ZOMBIE, Rob [dir.] (2007). *Halloween*. Estados Unidos: Dimension Films.

ZOMBIE, Rob [dir.] (2009). *Rob Zombie's Halloween II*. Estados Unidos: The Weinstein Company, Dimension Films.

c) Dossier crítico

ADLER, Renata (17-octubre-1968). "The Boston Strangler",
<http://www.nytimes.com/movie/review?res=9D01E0DC1F31E034BC4F52DFB6678383679EDE>

BERGAN, Ronald (14-septiembre-2006). "Joseph Stephano. Screenwriter who changed the plot of Hitchcock's *Psycho*",
<https://www.theguardian.com/news/2006/sep/14/guardianobituaries.obituaries>

BIDGOOD, Jess (11-julio-2013). "50 Years Later, a Break in a Boston Strangler Case",
<http://www.nytimes.com/2013/07/12/us/dna-evidence-identified-in-boston-strangler-case.html>

CANBY, Vincent (25-julio-1980). "*Dressed to Kill* (1980)",
<http://www.nytimes.com/movie/review?res=EE05E7DF173AE067BC4D51DFB166838B699EDE>

CROWTHER, Bosley (17-junio-1960). "*Psycho*",
<http://www.nytimes.com/movie/review?res=EE05E7DF173DE273BC4F52DFB066838B679EDE>

EBERT, Roger (22-octubre-1968). "*The Boston Strangler*",
<http://www.rogerebert.com/reviews/the-boston-strangler-1968>

EBERT, Roger (1972). "*Last House on the Left*",
<http://www.rogerebert.com/reviews/last-house-on-the-left-1972>

EBERT, Roger (1-enero-1974). "*The Texas Chainsaw Massacre*",
<http://www.rogerebert.com/reviews/the-texas-chain-saw-massacre-1974>

EBERT, Roger (13-octubre-1979). "*Halloween*",
<http://www.rogerebert.com/reviews/halloween-1979>

EBERT, Roger (1-enero-1980). "*Dressed to Kill*",
<http://www.rogerebert.com/reviews/dressed-to-kill-1980>

EBERT, Roger (14-septiembre-1990). "*Henry: Portrait of a Serial Killer*",
<http://www.rogerebert.com/reviews/henry-portrait-of-a-serial-killer-1990>

JAMES, Caryn (23-marzo-1990). "*Henry: Portrait of a Serial Killer*",
<http://www.nytimes.com/movie/review?res=9C0CEEDD143EF930A15750C0A966958260>

MASLIN, Janet (12-noviembre-1982). "*The Slumber Party Massacre*",
<http://www.nytimes.com/movie/review?res=9803E6DB103BF931A25752C1A964948260?>

THOMPSON, Howard (22-diciembre-1972). "*Last House on the Left*",
<http://www.nytimes.com/movie/review?res=9404EEDB1E3DEF34BC4A51DFB4678389669EDE>

VV. AA. (22-junio-1960). "Review: *Psycho*",
<http://variety.com/1960/film/reviews/psycho-1200419814/>

VV. AA. (31-diciembre-1967). "Review: *The Boston Strangler*",
<http://variety.com/1967/film/reviews/the-boston-strangler-1200421535/>

VV. AA. (31-diciembre-1981). "Review: *The Slumber Party Massacre*",
<http://variety.com/1981/film/reviews/slumber-party-massacre-1200425125/>

VV. AA. (4-octubre-1989). "Review: *Henry: Portrait of a Serial Killer*",
<http://variety.com/1989/film/reviews/henry-portrait-of-a-serial-killer-1200428109/>

CAPÍTULO 7: ANEXOS

**ANEXO 1: RELACIÓN DE PELÍCULAS SOBRE EL ASESINO EN SERIE EN ESTADOS UNIDOS
(1960-1986)**

AÑO	TÍT. ORIG.	TÍT. ESPAÑOL	DIRECTOR	PRODUCTORA	ESTRENO	GUION (ORIGINAL/BASADO)
1960	<i>Psycho</i>	<i>Psicosis</i>	<i>Alfred Hitchcock</i>	<i>Shamley productions</i>	1960 (8 septiembre)	Novela. Robert Bloch, <i>Psycho</i> , 1959
1960	<i>The Sinister Urge</i>	<i>The Sinister Urge</i>	<i>Edward Davis Wood Jr.</i>	<i>Headliner Productions</i>	1960 (8 diciembre)	Original
1961	<i>Bloodlust</i>	<i>Bloodlust</i>	<i>Ralph Brooke</i>	<i>Cinegraph</i>	1961 (13 septiembre)	Basada en <i>The Most Dangerous Game</i> , película de 1932. Dir: <i>Richard Connelly</i>
1961	<i>Homicidal</i>	<i>Homicidio</i>	<i>William Castle</i>	<i>William Castle Production</i>	1961 (junio)	Original
1962	<i>Hand of a Stranger</i>	<i>Hands of a Stranger</i>	<i>Newton Arnold</i>	<i>Glenwood-Neve Production</i>	1962 (22 abril)	Original
1962	<i>The Couch</i>	<i>Crimen a las 7</i>	<i>Owen Crump</i>	<i>Warner Bros.</i>	1962 (21 febrero)	Original
1963	<i>Blood Feast</i>	<i>Blood Feast</i>	<i>Herschell Gordon Lewis</i>	<i>Friedman-Lewis Productions</i>	1963 (6 julio)	Original
1963	<i>Dementia 13</i>	<i>Dementia 13</i>	<i>Francis Ford Copola</i>	<i>The Filmgroup, Inc., Garrick, Ltd.</i>	1963 (1 enero)	Original
1963	<i>Diary of a Madman</i>	<i>Diary of a Madman</i>	<i>Reginald Le Borg</i>	<i>Admiral Pictures</i>	1963 (marzo)	Cuento, <i>Guy de Maupassant</i> , <i>The Horla</i> , 1887
1963	<i>Terrified!</i>	<i>Terrified!</i>	<i>Lew Landers</i>	<i>Crown International Pictures</i>	1963 (1 mayo)	Original
1963	<i>The Sadist</i>	<i>The Sadist</i>	<i>James Landis</i>	<i>Fairway Productions</i>	1963 (abril)	Original
1963	<i>Violent Midnight aka. Psychomania</i>	<i>Violent Midnight aka. Psychomania</i>	<i>Richard Hillard</i>	<i>Del Tenny Productions</i>	1963 (22 mayo)	Original
1964	<i>Strait-Jacket</i>	<i>El caso de Lucy Harbin</i>	<i>William Castle</i>	<i>William Castle Production</i>	1964 (19 enero)	Original
1964	<i>The Comedy of</i>	<i>La comedia de</i>	<i>Jacques</i>	<i>American</i>	1964 (enero)	Original

El asesino en serie en el cine de terror estadounidense (1960-1986): un discurso en la cultura popular

	<i>Terrors</i>	<i>los horrores</i>	<i>Tourneur</i>	<i>International Productions</i>		
1964	<i>The Strangler</i>	<i>El estrangulador de mujeres</i>	<i>Burt Topper</i>	<i>Bischoff-Diamond Corporation</i>	1964 (1 abril)	<i>Original</i>
1964	<i>The Thrill Killers</i>	<i>The Thrill Killers</i>	<i>Ray Dennis Steckler</i>	<i>Morgan-Steckler Productions</i>	1966 (21 enero)	<i>Original</i>
1964	<i>Two Thousand Maniacs!</i>	<i>2000 maniacos!</i>	<i>Herschell Gordon Lewis</i>	<i>Friedman-Lewis Productions</i>	1964 (marzo)	<i>Original</i>
1965	<i>Color Me Blood Red</i>	<i>Color Me Blood Red</i>	<i>Herschell Gordon Lewis</i>	<i>Friedman-Lewis Productions</i>	1965 (13 octubre)	<i>Original</i>
1965	<i>Portrait in Terror aka. Blood Bath</i>	<i>Portrait in Terror</i>	<i>Rados Novakovic</i>	<i>American International Pictures, Avala Film</i>	1966 (2 marzo)	<i>Original</i>
1966	<i>Aroused</i>	<i>Aroused</i>	<i>Anton Holden</i>	<i>Plaudit Productions</i>	1966 (enero)	<i>Original</i>
1966	<i>Chamber of Horrors</i>	<i>Cámara de los Horrores</i>	<i>Hy Avreback</i>	<i>Warner Bros. Pictures</i>	1966 (19 octubre)	<i>Original</i>
1966	<i>The Undertaker and His Pals</i>	<i>The Undertaker and His Pals</i>	<i>David C. Graham</i>	<i>Eola Pictures</i>	1966 (30 noviembre)	<i>Original</i>
1967	<i>Mundo Depravados</i>	<i>Mundo Depravados</i>	<i>Herb Jeffries</i>	<i>Monique Productions</i>	1967 (26 julio)	<i>Original</i>
1967	<i>Spider Baby or The Maddest story Ever Told</i>	<i>Spider Baby or the Maddest Story Ever Told</i>	<i>Jack Hill</i>	<i>Lasky-Monka Barry Mahon Productions</i>	1967 (24 diciembre)	<i>Original</i>
1967	<i>The Sex Killer aka. The Girl Killer</i>	<i>The Sex Killer</i>	<i>Barry Mahon</i>	<i>Barry Mahon Productions</i>	1967 (5 julio)	<i>Original</i>
1967	<i>The Touch of Her Flesh</i>	<i>The Touch of Her Flesh</i>	<i>Michael Findlay</i>	<i>Rivarmash</i>	1967 (19 abril)	<i>Original</i>
1968	<i>The Boston Strangler</i>	<i>El estrangulador de Boston</i>	<i>Richard Fleischer</i>	<i>Twentieth Century Corporation</i>	1968 (octubre)	<i>Basado en la vida de Albert DeSalvo, en la novela The boston Strangler (1967, Gerold Frank</i>
1968	<i>The Curse of her Flesh</i>	<i>The Curse of her Flesh</i>	<i>Michael Findlay</i>	<i>Rivarmash</i>	1968 (19 diciembre)	<i>Original</i>
1968	<i>The Ghastly Ones</i>	<i>The Ghastly Ones</i>	<i>Andy Milligan</i>	<i>ASA Productions</i>	1968 (6 septiembre)	<i>Original</i>
1968	<i>The Hooked</i>	<i>The Hooked</i>	<i>William Grefe</i>	<i>Allied Artists</i>	1968 (13	<i>Original</i>

El asesino en serie en el cine de terror estadounidense (1960-1986): un discurso en la cultura popular

	<i>Generation</i>	<i>Generation</i>		<i>Pictures, Film Artists International</i>	<i>noviembre)</i>	
1968	<i>The Kiss of her Flesh</i>	<i>The Kiss of her Flesh</i>	<i>Michael Findlay</i>	<i>Rivarmash</i>	<i>Desconocido</i>	<i>Original</i>
1969	<i>Night of Bloody Horror</i>	<i>Night of Bloody Horror</i>	<i>Joy N. Houck Jr.</i>	<i>Cinema IV International Pictures, Taste of Blood, Inc.</i>	<i>1969 (9 agosto)</i>	<i>Original</i>
1969	<i>Nightmare in Wax</i>	<i>Nightmare in Wax</i>	<i>Bud Townsend</i>	<i>A & E Film Corp., Paragon International Pictures, Productions Enterprises</i>	<i>1969 (14 mayo)</i>	<i>Original</i>
1969	<i>Scream, Baby, Scream</i>	<i>Scream, Baby, Scream</i>	<i>Joseph Adler</i>	<i>Westbury Films</i>	<i>Desconocido</i>	<i>Original</i>
1969	<i>The Honeymoon Killers</i>	<i>Los asesinos de la luna de miel</i>	<i>Leonard Castle</i>	<i>Roxane</i>	<i>1970 (4 febrero)</i>	<i>Original</i>
1969	<i>The Ice House</i>	<i>Crimen on the Rocks</i>	<i>Stuart E. McGowan</i>	<i>C-B Productions</i>	<i>1969 (9 julio)</i>	<i>Original</i>
1969	<i>The Witchmaker</i>	<i>La hechicera de la muerte</i>	<i>William O. Brown</i>	<i>LQ/JAF, Las Cruces-Arrow</i>	<i>1969 (mayo)</i>	<i>Original</i>
1969	<i>What Ever Happened to Aunt Alice?</i>	<i>¿Qué fue de tía Alice?</i>	<i>Lee H. katzin, Bernard Girard</i>	<i>American Broadcasting Company (ABC), Associates & Aldrich Company, Palomar Pictures (I)</i>	<i>1969 (23 julio)</i>	<i>Basado en la novela de Ursula Curtiss y Theodore Apstein, The Forbidden Garden</i>
1970	<i>Bloodthirsty Butchers</i>	<i>Bloodthirsty Butcher</i>	<i>Andy Milligan</i>	<i>Constitution Films, Inc.</i>	<i>1970 (23 enero)</i>	<i>Basado en el personaje Sweeney Todd, del cuento The String of Pearl: A Romance</i>
1970	<i>Carnival of Blood</i>	<i>Carnival of Blood</i>	<i>Leonard Kirtman</i>	<i>Kirt Films</i>	<i>Desconocido</i>	<i>Original</i>
1970	<i>I Drink Your Blood</i>	<i>Perror rabiosos</i>	<i>David E. Durston</i>	<i>Cinematic Industries, Inc.</i>	<i>1971 (mayo)</i>	<i>Original</i>
1970	<i>Janie</i>	<i>Janie</i>	<i>JackBravman</i>	<i>Janie Film</i>	<i>Desconocido</i>	<i>Original</i>

El asesino en serie en el cine de terror estadounidense (1960-1986): un discurso en la cultura popular

				Company		
1970	<i>Savage Intruder</i>	<i>Savage Intruder</i>	Donald Wolfe	Congdon Productions	Desconocido	Original
1970	<i>The Psycho Lover</i>	<i>The Psycho Lover</i>	Robert Vincent O'Neill	Taos-Libra Productions	1970 (marzo)	Original
1970	<i>The Ravager</i>	<i>The Ravager</i>	Charles Nizet	Green Dolphin Productions	1970 (14 enero)	Original
1971	<i>Blood and Lace</i>	<i>Sangre y encajes</i>	Philip Gilbert	Contemporary Filmmakers, Carlin Company	1971 (marzo)	Original
1971	<i>The Corpse Grinders</i>	<i>The Corpse Grinders</i>	Ted V. Mikelis	CG Productions, T. V. Mikelis Film Corporation	1971 (19 mayo)	Original
1971	<i>The Cult aka. The Manson Massacre</i>	<i>The Cult aka. The Manson Massacre</i>	Kentucky Jones	Monarex	1971 (febrero)	Basado en los asesinos de la familia Manson
1971	<i>The Gore Gore Girls</i>	<i>The Gore Gore Girls</i>	Herschell Gordon Lewis	Lewis Motion Pictures	1972 (diciembre)	Original
1971	<i>The Headless Eyes</i>	<i>The Headless Eyes</i>	Kent Bateman	Laviniaque Films	Desconocido	Original
1971	<i>The Zodiac Killer</i>	<i>The Zodiac Killer</i>	Tom Hanson	Academy Entertainment	1971 (7 abril)	Basado en el asesino en serie conocido como "zodiac killer"
1972	<i>Evil Come Evil Go</i>	<i>Evil Come Evil Go</i>	Walt Davis	Chinn-Adrian Productions	1974 (18 febrero)	Original
1972	<i>I Dismember Mama aka. Poor Albert and Little Annie</i>	<i>I dismember Mama</i>	Paul Leder	Romal Films	1974 (abril)	Original
1972	<i>Invasion of the Blood Farmers</i>	<i>Invasion of the Blood Farmers</i>	Ed Adlum	The Farmer Company	1972 (23 agosto)	Original
1972	<i>Night of the Dark Full Moon</i>	<i>Noche silenciosa, noche sangrienta</i>	Theodore Gershuny	Cannon Productions, Jeffrey Konvitz Productions	1972 (noviembre)	Original
1972	<i>Pigs aka. Daddy's Deadly Darling</i>	<i>Pigs</i>	Marc Lawrence	Mark Lawrence, Donald Reynolds	1972 (abril)	Original
1972	<i>Private Parts</i>	<i>Neurosis</i>	Paul Bartel	Penelope	1972	Original

El asesino en serie en el cine de terror estadounidense (1960-1986): un discurso en la cultura popular

		<i>asesina</i>		<i>Productions</i>	<i>(septiembre)</i>	
1972	<i>Sweet Kill</i>	<i>Sweet Kill</i>	<i>Curtis Hanson</i>	<i>Curtis Lee Hanson, Tamaroc Production</i>	1973 (enero)	<i>Original</i>
1972	<i>The Last House On The Left</i>	<i>La última casa a la izquierda</i>	<i>Wes Craven</i>	<i>Lobster enterprises, Sean S. Cunningham Films, the night co.</i>	1972 (30 agosto)	<i>Original</i>
1972	<i>The Terror House</i>	<i>Terror en el menú</i>	<i>Bud Townsend</i>	<i>Far West, Red Wolf Productions</i>	1972 (noviembre)	<i>Original</i>
1973	<i>Cycle Psycho aka. Savage Abduction</i>	<i>Cycle Psycho</i>	<i>John Lawrence</i>	<i>Cinémation</i>	<i>Desconocido</i>	<i>Original</i>
1973	<i>Scream Bloody Murder aka. The Captive Female</i>	<i>Scream Bloody Murder aka. The Captive Female</i>	<i>Robert J. Emery</i>	<i>American Films</i>	1974 (18 enero)	<i>Original</i>
1973	<i>Sisters</i>	<i>Hermanas</i>	<i>Brian De Palma</i>	<i>American International Pictures, Pressman-Williams</i>	1973 (27 marzo)	<i>Original</i>
1973	<i>Terror in the Wax Museum</i>	<i>Terror en el museo de cera</i>	<i>Georg Fenady</i>	<i>Andrew J. Fenady Productions, Bing Crosby Productions</i>	1973 (mayo)	<i>Original</i>
1973	<i>The Forgotten aka. Don't look in the basement</i>	<i>No miréis al sótano</i>	<i>S. F. Brownigg</i>	<i>Camera 2 productions, Century Film</i>	1973 (septiembre)	<i>Original</i>
1973	<i>The Killing Kind</i>	<i>Impulso criminal</i>	<i>Curtis Harrington</i>	<i>Media Trend Productions</i>	<i>Desconocido</i>	<i>Original</i>
1973	<i>The Psychopath</i>	<i>Psicosis mortal</i>	<i>Larry G. Brown</i>	<i>Larry Brown Productions</i>	1973 (28 septiembre)	<i>Original</i>
1973	<i>The Severed Arm</i>	<i>Brazo Asesino</i>	<i>Thomas S. Alderman</i>	<i>Media Cinema, Media Trend</i>	<i>Desconocido</i>	<i>Original</i>
1973	<i>Three on a Meathook</i>	<i>Three on a Meathook</i>	<i>William Girdler</i>	<i>Studio One</i>	<i>Desconocido</i>	<i>Original</i>
1973	<i>Wicked, Wicked</i>	<i>Perversidad</i>	<i>Richard L. Bare</i>	<i>United National Productions</i>	1973 (13 junio)	<i>Original</i>
1974	<i>A Knife for the</i>	<i>Cuchillos para</i>	<i>Larry G.</i>	<i>Bryanston Pictures,</i>	1974 (mayo)	<i>Original</i>

El asesino en serie en el cine de terror estadounidense (1960-1986): un discurso en la cultura popular

	<i>Ladies</i>	<i>damas</i>	<i>Spangler</i>	<i>Spangler / Joelly Productions</i>		
1974	<i>Come Deadly</i>	<i>Come Deadly</i>	<i>Gil Kenston</i>	<i>Scorpio Production Company</i>	<i>Desconocido</i>	<i>Original</i>
1974	<i>Deranged</i>	<i>Trastornado: Deranged</i>	<i>Jeff Gillen, Allan Ormsby</i>	<i>Karr International Pictures</i>	1974 (febrero)	<i>Basado en los asesinatos de la vida de Ed Gein</i>
1974	<i>Don't Open the Door! Aka. Don't Hang Up!</i>	<i>Don't Open the Door!</i>	<i>S. F. Brownrigg</i>	<i>S. F. Brownrigg, Martin Jurow (productores)</i>	1974 (3 mayo)	<i>Original</i>
1974	<i>Homebodies</i>	<i>Locos asesinos</i>	<i>Larry Yust</i>	<i>Cinema Entertainment</i>	1974 (septiembre)	<i>Original</i>
1974	<i>Madhouse</i>	<i>Madhouse</i>	<i>Jim Clark</i>	<i>American International Pictures, Amicus Productions</i>	1974 (22 mayo)	<i>Original</i>
1974	<i>Nightmare Honeymoon</i>	<i>Nightmare Honeymoon</i>	<i>Elliot Silverstein</i>	<i>Metro-Goldwyn-Mayer</i>	1974 (20 septiembre)	<i>Novela. Lawrence Block. Deadly Honeymoon, 1967</i>
1974	<i>So Evil, My Sister</i>	<i>So Evil, my Sister</i>	<i>Reginald Le Borg</i>	<i>Zenith International Pictures</i>	1974 (27 diciembre)	<i>Original</i>
1974	<i>Terror Circus aka. Psycho Circus aka. Nightmare Circus</i>	<i>Terror Circus aka. Psycho Circus aka. Nightmare Circus</i>	<i>Alan Rudolph</i>	<i>CMC Pictures Corp.</i>	1974 (agosto)	<i>Original</i>
1974	<i>The Centerfold Girls</i>	<i>Las chicas de la página central</i>	<i>John Peyser</i>	<i>Dimension Pictures Inc., General Film Production</i>	1974 (8 agosto)	<i>Original</i>
1974	<i>The Photographer</i>	<i>The Photographer</i>	<i>William Byron Hillman</i>	<i>Intro Media Production</i>	1974 (5 diciembre)	<i>Original</i>
1974	<i>The Single Girls</i>	<i>The Single Girls</i>	<i>Beverly Sebastian, Ferd Sebastian</i>	<i>Sebastian Films Limited</i>	1974 (abril)	<i>Original</i>
1974	<i>The Texas Chain Saw Massacre</i>	<i>La matanza de Texas</i>	<i>Tobe Hooper</i>	<i>Vortex</i>	1974 (1 octubre)	<i>Basada en los asesinatos de la vida de Ed Gein</i>
1974	<i>Welcome to Arrow Beach</i>	<i>Welcome to Arrow Beach</i>	<i>Laurence Harvey</i>	<i>Brut Productions</i>	1974 (24 mayo)	<i>Original</i>

El asesino en serie en el cine de terror estadounidense (1960-1986): un discurso en la cultura popular

1975	<i>Criminally Insane</i> aka. <i>Crazy Fat Ethel</i>	<i>Criminally Insane</i>	<i>Nick Millard</i>	<i>I.R.M.I. Films Corporation</i>	<i>Desconocido</i>	<i>Original</i>
1975	<i>Forced Entry</i> aka. <i>The Last Victim</i>	<i>Forced Entry</i> aka. <i>The Last Victim</i>	<i>Jim Sotos</i>	<i>Kodial Films, Productions Two</i>	1975 (1 enero)	<i>Original</i>
1975	<i>Have a Nice Weekend</i>	<i>Have a Nice Weekend</i>	<i>Michael Walters</i>	<i>Weekend Production Company</i>	<i>Desconocido</i>	<i>Original</i>
1975	<i>Sunburst</i> aka. <i>Slashed Dreams</i>	<i>Sunburst</i>	<i>James Polakof</i>	<i>James Polakof (producer)</i>	1975 (24 abril)	<i>Original</i>
1975	<i>The Love Butcher</i>	<i>The Love Butcher</i>	<i>Don Jones, Mikel Angel</i>	<i>Desert, Mirror Releasing</i>	1975 (1 diciembre)	<i>Original</i>
1975	<i>Trip with the Teacher</i>	<i>Trip with the Teacher</i>	<i>Earl Barton</i>	<i>United Filmmakers Organization</i>	1975 (marzo)	<i>Original</i>
1976	<i>Wet Wilderness</i>	<i>Wet Wilderness</i>	<i>Lee Cooper</i>	<i>Robert Thomas (producer)</i>	1976 (11 enero)	<i>Original</i>
1976	<i>Blood Voyage</i> aka. <i>Nightmare Voyage</i>	<i>Blood Voyage</i>	<i>Frank Mitchell</i>	<i>Gene Levy (producer)</i>	<i>Desconocido</i>	<i>Original</i>
1976	<i>Communion</i> aka. <i>Alice, Sweet Alice</i> aka. <i>Holy Terror</i>	<i>El rostro de la muerte</i>	<i>Alfred Sole</i>	<i>Harristown Funding</i>	1976 (13 noviembre)	<i>Original</i>
1976	<i>Drive-In Massacre</i>	<i>Drive-In Massacre</i>	<i>Stu Segall</i>	<i>S.A.M Productions</i>	<i>Desconocido</i>	<i>Original</i>
1976	<i>Eaten Alive</i> aka. <i>Death Trap</i> aka. <i>Starlight Slaughter</i> aka. <i>Horror Hotel Massacre</i>	<i>Trampa mortal</i>	<i>Tobe Hooper</i>	<i>Mass Productions Corporation</i>	1977 (mayo)	<i>Original</i>
1976	<i>Helter Skelter</i>	<i>Manson, retrato de un asesino</i>	<i>Tom Gries</i>	<i>Lorimar Productions</i>	1976 (1 abril)	<i>Novela. Vincent Bugliosi, Helter Skelter. The True Story of the Manson Family, 1974</i>
1976	<i>Keep My Grave Open</i>	<i>Keep My Grave Open</i>	<i>S. F. Brownigg</i>	<i>Wells Company</i>	<i>Desconocido</i>	<i>Original</i>
1976	<i>Massacre at Central High</i>	<i>Massacre at Central High</i>	<i>Renee Daalder</i>	<i>Evan See</i>	1976 (septiembre)	<i>Original</i>
1976	<i>My Friends Need</i>	<i>My Friend Need</i>	<i>Paul Leder</i>	<i>LMN Productions,</i>	<i>Desconocido</i>	<i>Original</i>

El asesino en serie en el cine de terror estadounidense (1960-1986): un discurso en la cultura popular

	<i>Killing</i>	<i>Killing</i>		<i>Mulmac</i>		
1976	<i>Psychic Killer</i>	<i>Psychic Killer</i>	<i>Raymond Danton</i>	<i>Syn-Frank Enterprises, Inc.</i>	1976 (5 mayo)	<i>Original</i>
1976	<i>Sex Wish</i>	<i>Sex Wish</i>	<i>Victor Milt</i>	<i>Santini Productions, Taurus Production</i>	1976 (19 octubre)	<i>Original</i>
1976	<i>Snuff</i>	<i>Snuff</i>	<i>Michael & Robertad Findlay</i>	<i>August Film</i>	1976 (16 enero)	<i>Original</i>
1976	<i>The Incredible Torture Show aka. Bloodsucking Freak</i>	<i>The Incredible Torture Show aka. Bloodsucking Freak</i>	<i>Joel M. Reed</i>	<i>Alan C. Margolin, Joel M. Reed Productions</i>	1976 (3 noviembre)	<i>Original</i>
1976	<i>The Town That Dreaded Sundown</i>	<i>The Town That Dreaded Sundown</i>	<i>Charles B. Pierce</i>	<i>American International Pictures, Charles B. Pierce Film Productions</i>	1976 (24 diciembre)	<i>Basado en el asesino en serie conocido como "phanton killer"</i>
1977	<i>Another Son of Sam aka. Hostages</i>	<i>Another Son of Sam</i>	<i>Dave Adams</i>	<i>Dave A. Adams First American Films</i>	<i>Desconocido</i>	<i>Original</i>
1977	<i>Death Game</i>	<i>Los sádicos</i>	<i>Peter Traynor</i>	<i>Centaur Productions</i>	1977 (mayo)	<i>Original</i>
1977	<i>God Bless Dr. Shagetz</i>	<i>God Bless Dr. Shagetz</i>	<i>Edward Collins</i>	<i>American General Pictures, Entertainment Services International, Marrero Productions</i>	<i>Desconocido</i>	<i>Original</i>
1977	<i>Haunts</i>	<i>Haunts</i>	<i>Herb Freed</i>	<i>A. B. A Film Corporation</i>	1977 (julio)	<i>Original</i>
1977	<i>Hitch Hike to Hell</i>	<i>Hitch Hike to Hell</i>	<i>Irvin Berwick</i>	<i>Frederick Productions</i>	1977 (1 enero)	<i>Original</i>
1977	<i>The Axe aka. Lisa aka. California Axe</i>	<i>The Axe</i>	<i>Frederick R. Friedel</i>		1977 (23 julio)	<i>Original</i>

El asesino en serie en el cine de terror estadounidense (1960-1986): un discurso en la cultura popular

	<i>Massacre</i>					
1977	<i>The Hills Have Eyes</i>	<i>Las colinas tienen ojos</i>	<i>Wes Craven</i>	<i>Blood Relations Company</i>	1977 (22 julio)	<i>Original</i>
1977	<i>The Last House On Dead End Street</i>	<i>The Last House on Dead End Street</i>	<i>Robert Watkins</i>	<i>Production Concepts Ltd., Today Productions Inc.</i>	1977 (mayo)	<i>Original</i>
1977	<i>Water Power</i>	<i>Water Power</i>	<i>Shaun Costello</i>	<i>Avon Productions</i>	<i>Desconocido</i>	<i>Original</i>
1978	<i>Blood Stalkers</i>	<i>Blood Stalkers</i>	<i>Robert W. Morgan</i>	<i>Romal Films</i>	<i>Desconocido</i>	<i>Original</i>
1978	<i>Blue Sunshine</i>	<i>Blue Sunshine</i>	<i>Jeff Lieberman</i>	<i>Ellanby Films</i>	1978 (20 marzo)	<i>Original</i>
1978	<i>Eyes of Laura Mars</i>	<i>Ojos</i>	<i>Irvin Keshner</i>	<i>Columbia Pictures Corporation</i>	1978 (2 agosto)	<i>Guion: John Carpenter, "eyes" (primer proyecto)</i>
1978	<i>Halloween</i>	<i>La noche de Halloween</i>	<i>John Carpenter</i>	<i>Compass International Pictures, Falcon International Production</i>	1978 (25 octubre)	<i>Original</i>
1978	<i>Killer's Delight</i>	<i>Killer's Delight</i>	<i>Jeremy Hoenack</i>	<i>Jeremy Hoenack, Maralyn Thoma (productores)</i>	1978 (agosto)	<i>Original</i>
1978	<i>Mardi Gras Massacre</i>	<i>Emisario del terror</i>	<i>Jack Weis</i>	<i>Jack Weis (productor)</i>	1978 (11 agosto)	<i>Original</i>
1978	<i>Sketches of a Strangler</i>	<i>Sketches of a Strangler</i>	<i>Paul Leder</i>	<i>Paul Leder, Dale Reese, Thomas E. Spalding</i>	<i>Desconocido</i>	<i>Original</i>
1978	<i>Someone's Watching Me!</i>	<i>Someone's Watching Me!</i>	<i>John Carpenter</i>	<i>Warner Bros Television</i>	1978 (29 noviembre)	<i>Original</i>
1978	<i>The Toolbox Murder</i>	<i>The Toolbox Murder</i>	<i>Dennis Donnelly</i>	<i>Cal-Am Productions, Tony DiDio Production</i>	1978 (marzo)	<i>Original</i>
1979	<i>Bloodrage</i>	<i>Bloodrage</i>	<i>Joseph Zito</i>	<i>Picture Company of America</i>	<i>Desconocido</i>	<i>Original</i>
1979	<i>Delirium</i>	<i>Delirium</i>	<i>Peter Maris</i>	<i>Delirium Associates,</i>	1979 (julio)	<i>Original</i>

El asesino en serie en el cine de terror estadounidense (1960-1986): un discurso en la cultura popular

				Odyssey, Worldwide		
1979	<i>Don't Go In The House</i>	<i>La casa del terror</i>	Joseph Ellison	Turbine Films Inc	1980 (28 marzo)	Original
1979	<i>Savage Water</i>	<i>Savage Water</i>	Paul Kener	Talking Pictures	Desconocido	Original
1979	<i>Savage Weekend</i>	<i>El asesino tras la máscara</i>	David Paulsen, John Mason Kirby (uncred)	Cannon Group, Upstate Murder Co.	Desconocido	Original
1979	<i>The Driller Killer</i>	<i>El asesino del taladro</i>	Abel Ferrara	Navaron films	1979 (15 junio)	Original
1979	<i>The Hollywood Strangler Meets the Skid Row Slasher</i>	<i>The Hollywood Strangler Meets the Skid Row Slasher</i>	Ray Dennis Steckler	Carolyn Brandt - Carol Flynn (productora)	Desconocido	Original
1979	<i>The Meateater</i>	<i>The Meater</i>	David Burton Morris	Hollyco	Desconocido	Original
1979	<i>The Orphan</i>	<i>The Orphan</i>	John Ballard	Cinema Investments Company, Gilman-Westergaard Enterprises, Trimedia Southwest Associates II	1979 (21 diciembre)	Original
1979	<i>The Psychotronic Man</i>	<i>The Psychotronic Man</i>	Jack M. Sell	International Harmony, Spelson Productions	1980 (abril)	Original
1979	<i>The Silent Scream</i>	<i>The Silent Scream</i>	Denny Harris	Denny Harris	1979 (23 noviembre)	Original
1979	<i>Tourist Trap</i>	<i>Trampa para turistas</i>	David Schmoeller	Charles Burn Production	1979 (16 marzo)	Original
1979	<i>When a Stranger Calls</i>	<i>Llama un extraño</i>	Fred Walton	Columbia Pictures Corporation, Melvin Simon Production	1979 (26 octubre)	Original
1980	<i>Blood Beach</i>	<i>Playa sangrienta</i>	Jeffrey Bloom	Compass International Pictures, Empress	1981 (28 enero)	Original

El asesino en serie en el cine de terror estadounidense (1960-1986): un discurso en la cultura popular

				<i>Film Production Corporation</i>		
1980	<i>Cardiac Arrest</i>	<i>Cardiac Arrest</i>	<i>Murray Mintz</i>	<i>Film Ventures International</i>	1980 (enero)	<i>Original</i>
1980	<i>Christmas Evil aka. You Better Watch Out</i>	<i>Navidades infernales</i>	<i>Lewis Jackson</i>	<i>Edward R. Pressman Film</i>	1980 (noviembre)	<i>Original</i>
1980	<i>Don't Answer The Phone!</i>	<i>No respondas al teléfono</i>	<i>Robert Hammer</i>	<i>Crown International Pictures</i>	1980 (29 febrero)	<i>Original</i>
1980	<i>Dressed to Kill</i>	<i>Vestida para matar</i>	<i>Brian De Palma</i>	<i>Cinema 77, Filmways</i>	1980 (25 julio)	<i>Original</i>
1980	<i>Fade to Black</i>	<i>Fundido a negro</i>	<i>Vernon Zimmerman</i>	<i>Leisure Investment Company, Movie Ventures</i>	1980 (14 octubre)	<i>Original</i>
1980	<i>Friday the 13th</i>	<i>Viernes 13</i>	<i>Sean S. Cunningham</i>	<i>Paramount Pictures, Georgetown Productions Inc., Sean S. Cunningham Films</i>	1980 (13 junio)	<i>Original</i>
1980	<i>He Knows You're Alone</i>	<i>Sabe que estás sola</i>	<i>Armand Mastroianni</i>	<i>Metro-Goldwyn-Mayer</i>	1980 (12 septiembre)	<i>Original</i>
1980	<i>Maniac</i>	<i>Maniac</i>	<i>William Lustig</i>	<i>Magnum Motion Pictures Inc.</i>	1981 (6 marzo)	<i>Original</i>
1980	<i>Motel Hell</i>	<i>El motel del infierno</i>	<i>Kevin Connor</i>	<i>Camp Hill</i>	1980 (18 octubre)	<i>Original</i>
1980	<i>Mother's Day</i>	<i>El día de la madre</i>	<i>Chales Kauffman</i>	<i>Duty Productions, Saga Films, Troma Entertainment</i>	1980 (septiembre)	<i>Original</i>
1980	<i>New Year's Evil</i>	<i>Fin de año maldito</i>	<i>Emmett Alston</i>	<i>Billy Fine, Yoram Globus, Menahem Golan (productores)</i>	1980 (diciembre)	<i>Original</i>
1980	<i>Phobia</i>	<i>Phobia</i>	<i>John Huston</i>	<i>Borough Park Productions</i>	1980 (9 septiembre)	<i>Original</i>
1980	<i>Schizoid</i>	<i>Psicópata</i>	<i>David Paulsen</i>	<i>Cannon Group</i>	1980	<i>Original</i>

El asesino en serie en el cine de terror estadounidense (1960-1986): un discurso en la cultura popular

					(septiembre)	
1980	<i>Terror on Tour</i>	<i>Terror on Tour</i>	<i>Don Edmonds</i>	<i>Four Features Partners, Intercontinental Releasing corporation (IRC)</i>	<i>Desconocido</i>	<i>Original</i>
1980	<i>Terror Train</i>	<i>El tren del terror</i>	<i>Roger Spottiswoode</i>	<i>Astral Bellevue Pathé, Sandy Howard Production, Triple T Production</i>	<i>1980 (3 octubre)</i>	<i>Original</i>
1980	<i>The Boogey Man</i>	<i>Satanás, el reflejo del mal</i>	<i>Ulli Lommel</i>	<i>Jerry Gross Organization</i>	<i>1980 (7 noviembre)</i>	<i>Original</i>
1980	<i>The Unseen</i>	<i>Gemidos en la oscuridad</i>	<i>Danny Steinmann</i>	<i>Anthony B. Unger (productor)</i>	<i>1981 (septiembre)</i>	<i>Original</i>
1980	<i>To All A Goodnight</i>	<i>Feliz nochebuena</i>	<i>David Hess</i>	<i>Four Features Partners, Intercontinental Releasing corporation (IRC)</i>	<i>1980 (30 enero)</i>	<i>Original</i>
1981	<i>A Day of Judgment</i>	<i>A Day of Judgment</i>	<i>Christopher Reynolds</i>	<i>E. O. Corporation</i>	<i>Desconocido</i>	<i>Original</i>
1981	<i>Bloody Birthday</i>	<i>Cumpleaños sangriento</i>	<i>Ed Hunt</i>	<i>Judica Productions</i>	<i>1984 (27 enero)</i>	<i>Original</i>
1981	<i>Dark Night of the Scarecrow</i>	<i>La oscura noche del espantapájaros</i>	<i>Frank de Felitta</i>	<i>Wizan Productions</i>	<i>1981 (24 octubre)</i>	<i>Original</i>
1981	<i>Dead and Buried</i>	<i>Muertos y enterrados</i>	<i>Gary Sherman</i>	<i>Barclays Mercantile Industrial Finance</i>	<i>1981 (21 mayo)</i>	<i>Original</i>
1981	<i>Deadly Blessing</i>	<i>Bendición mortal</i>	<i>Wes Craven</i>	<i>PolyGram Filmed Entertainment, Inter Planetary</i>	<i>1981 (14 agosto)</i>	<i>Original</i>
1981	<i>Delusion aka. The House Where Death Lives</i>	<i>Delusion aka. The House Where Death Lives</i>	<i>Alan Beattie</i>	<i>Trauma Associates</i>	<i>1981 (marzo)</i>	<i>Original</i>
1981	<i>Don't Go In The</i>	<i>No vayas al</i>	<i>James Bryan</i>	<i>James Bryan,</i>	<i>1981</i>	<i>Original</i>

El asesino en serie en el cine de terror estadounidense (1960-1986): un discurso en la cultura popular

	<i>Woods Alone</i>	<i>bosque... sola</i>		<i>Roberto Gomez, Suzette Gomez (productores)</i>	<i>(septiembre)</i>	
1981	<i>Don't Go Near the Park</i>	<i>No vayas cerca del parque</i>	<i>Lawrence D. Foldes</i>	<i>Star Cinema</i>	<i>1981 (septiembre)</i>	<i>Original</i>
1981	<i>Eyes of A Stranger</i>	<i>Los ojos de un extraño</i>	<i>Ken Wiederhorn</i>	<i>Georgetown Production Inc</i>	<i>1981 (27 marzo)</i>	<i>Original</i>
1981	<i>Final Exam</i>	<i>Examen final</i>	<i>Jimmy Houston</i>	<i>Motion Picture Marketing, Peninsula Management Production</i>	<i>1981 (5 junio)</i>	<i>Original</i>
1981	<i>Friday the 13th Part II</i>	<i>Viernes 13, parte 2</i>	<i>Steve Miner</i>	<i>Georgetown productions Inc., Sean S. Cunningham Films</i>	<i>1981 (1 mayo)</i>	<i>Original</i>
1981	<i>Graduation Day</i>	<i>El día de la graduación</i>	<i>Herb Fred</i>	<i>Troma Entertainment</i>	<i>1981 (1 mayo)</i>	<i>Original</i>
1981	<i>Halloween II</i>	<i>Halloween II</i>	<i>Rick Rosental</i>	<i>De Laurentiis, Universal Pictures</i>	<i>1981 (30 octubre)</i>	<i>Original</i>
1981	<i>Hell Night</i>	<i>Noche infernal</i>	<i>Tom DeSimone</i>	<i>BLT Productions, Media Home Entertainment</i>	<i>1981 (28 agosto)</i>	<i>Original</i>
1981	<i>Home Sweet Home</i>	<i>Home Sweet Home</i>	<i>Nettie Peña</i>	<i>Intercontinental Releasing Corporation (IRC), Movies Anonymous Partnership</i>	<i>Desconocido</i>	<i>Original</i>
1981	<i>Hospital Massacre aka. X-Ray</i>	<i>Hospital Massacre</i>	<i>Boaz Davison</i>	<i>Golan-Globus Productions</i>	<i>1982 (abril)</i>	<i>Original</i>
1981	<i>Just Before Dawn</i>	<i>Just before dawn</i>	<i>Jeff Lieberman</i>	<i>Oakland Productions</i>	<i>1981 (14 octubre)</i>	<i>Original</i>
1981	<i>Ms 45 aka. Angel of Vengeance</i>	<i>El ángel de la venganza</i>	<i>Abel Ferrara</i>	<i>Navaron Films</i>	<i>1981 (24 abruk(</i>	<i>Original</i>
1981	<i>Night School</i>	<i>Night School</i>	<i>Ken Hughes</i>	<i>Fiducial Resource Industrial, Lorimar</i>	<i>1981 (24 abril)</i>	<i>Original</i>

El asesino en serie en el cine de terror estadounidense (1960-1986): un discurso en la cultura popular

				<i>Film Entertainment, Paramount Pictures</i>		
1981	<i>Nightmare aka. Nightmares in a Damaged Brain</i>	<i>Pesadilla Mortal</i>	<i>Romano Scavolini</i>	<i>Goldmine Productions (USA/Italy)</i>	1981 (23 octubre)	<i>Original</i>
1981	<i>Scream vs. The Outing</i>	<i>Scream</i>	<i>Byron Quisenberry</i>	<i>Calendar International Pictures Inc., Cougar Films, Limited</i>	1981 (1 enero)	<i>Original</i>
1981	<i>Student Bodies</i>	<i>13 asesinatos y medio</i>	<i>Mickey Rose, Michael Ritchie (uncredited)</i>	<i>Paramount Pictures, Universal Southwest Cinema, Allen Smithee Classic Films</i>	1981 (7 agosto)	<i>Original</i>
1981	<i>The Burning</i>	<i>La quema</i>	<i>Tony Maylam</i>	<i>Miramax Films, The Cropsy Venture</i>	1981 (8 mayo)	<i>Original</i>
1981	<i>The Funhouse</i>	<i>La casa de los horrores</i>	<i>Tobe Hooper</i>	<i>Universal Pictures, Mace Neufeld Productions</i>	1981 (13 marzo)	<i>Original</i>
1981	<i>The Prowler</i>	<i>El asesino de Rosemary</i>	<i>Joseph Zito</i>	<i>Graduation</i>	1981 (6 noviembre)	<i>Original</i>
1982	<i>A Stranger Is Watching</i>	<i>Un extraño está mirando</i>	<i>Sean S. Cunnigham</i>	<i>Heron Communications, Metro- Goldwyn Mayer</i>	1982 (22 enero)	<i>Original</i>
1982	<i>Alone In The Dark</i>	<i>Solos en la oscuridad</i>	<i>Jack Sholder</i>	<i>Masada Productions, New Line Cinema</i>	1982 (12 noviembre)	<i>Original</i>
1982	<i>Blood Link aka. The Link</i>	<i>Lazo mortal</i>	<i>Alberto DeMartino</i>	<i>Zadar Film</i>	1982 (10 noviembre)	<i>Original</i>
1982	<i>Blood Song aka. Dream Slayer</i>	<i>Melodía sangrienta</i>	<i>Alan J. Levi</i>	<i>Allstate Film company, Mountain High Enterprises</i>	<i>Desconocido</i>	<i>Original</i>
1982	<i>Boardinghouse aka. Boarding House aka.</i>	<i>La casa del terror</i>	<i>John Wintergate</i>	<i>Blustarr</i>	<i>Desconocido</i>	<i>Original</i>

El asesino en serie en el cine de terror estadounidense (1960-1986): un discurso en la cultura popular

	<i>Housegeist aka. Bad Force</i>					
1982	<i>Class Reunion</i>	<i>Reunión de clase</i>	<i>Michael Miller</i>	<i>ABC Motion Pictures</i>	1982 (29 octubre)	<i>Original</i>
1982	<i>Deadly Games</i>	<i>Deadly Games</i>	<i>Scott Mansfield</i>	<i>Great Plains</i>	1982 (5 marzo)	<i>Original</i>
1982	<i>Death Screams</i>	<i>Death Screams</i>	<i>David Nelson</i>	<i>ABA Productions</i>	1982 (mayo)	<i>Original</i>
1982	<i>Death Valley</i>	<i>Terror mortal</i>	<i>Dick Richards</i>	<i>Cinema VII, Universal Pictures</i>	1982 (7 mayo)	<i>Original</i>
1982	<i>Eating Raoul</i>	<i>¿Y si nos comemos a Raúl?</i>	<i>Paul Bartel</i>	<i>Bartel, Films Incorporated, Quartet</i>	1982 (24 marzo)	<i>Original</i>
1982	<i>Friday the 13th Part III</i>	<i>Viernes 13, 3ª parte</i>	<i>Steve Miner</i>	<i>Paramount Pictures, Georgetown Productions Inc., Jason Productions</i>	1982 (13 agosto)	<i>Original</i>
1982	<i>Girls Nite Out aka. The Scaremaker</i>	<i>Creando el terror</i>	<i>Robert Deubel</i>	<i>Concepts Unlimited</i>	1982 (20 junio)	<i>Original</i>
1982	<i>Halloween III: Season of the Witch</i>	<i>Halloween III: El día de la bruja</i>	<i>Tommy Lee Wallace</i>	<i>Dino de Laurentiis, Universal Pictures</i>	1982 (22 octubre)	<i>Original</i>
1982	<i>Honeymoon Horror</i>	<i>Honeymoon Horror</i>	<i>Harry Preston</i>	<i>Omega Cinema Productions</i>	1982 (15 mayo)	<i>Original</i>
1982	<i>Madman aka. Madman Marz aka. The Legend Lives</i>	<i>Madman, el loco</i>	<i>Joe Giannone</i>	<i>The Legend Lives Company</i>	1982 (1 enero)	<i>Original</i>
1982	<i>Midnight</i>	<i>Medianoche aka. Tras la media noche</i>	<i>John Russo</i>	<i>Congregational</i>	1982 (31 diciembre)	<i>Basado en la novela de John Russo, Midnight</i>
1982	<i>Murder by Phone aka. Bells</i>	<i>Llamada mortal</i>	<i>Michael Anderson</i>	<i>Canadian Film Development Corporation (CFDC), Famous Playeres, Coco Films</i>	1982 (diciembre)	<i>Original</i>
1982	<i>Pandemonium</i>	<i>Pandemonium</i>	<i>Alfred Sole</i>	<i>Krost/Chapin</i>	1982 (abril)	<i>Original</i>

El asesino en serie en el cine de terror estadounidense (1960-1986): un discurso en la cultura popular

				<i>Productions, TMC Venture</i>		
1982	<i>Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street</i>	<i>Sweeney tood: The Demon Barber of Fleet Street</i>	<i>Terry Hughes</i>	<i>RKO Pictures, Nederlander Organization</i>	1982 (12 septiembre)	<i>Original</i>
1982	<i>The Dorm that Dripped Blood aka. Pranks aka. Death Dorm</i>	<i>La mansión ensangrentada</i>	<i>Stephen Carpenter, Jeffrey Obrow</i>	<i>Jeff Obrow Productions</i>	1982 (abril)	<i>Original</i>
1982	<i>The Forest</i>	<i>The Forest</i>	<i>Don Jones</i>	<i>Wide World of Entertainment</i>	<i>Desconocido</i>	<i>Original</i>
1982	<i>The Last Horror Film</i>	<i>The last horror film</i>	<i>David Winters</i>	<i>Shere Productions, Winters Hollywood Entertainment Holdings Corporation</i>	1985 (17 julio)	<i>Original</i>
1982	<i>The Slumber Party Massacre</i>	<i>The Slumber Party Massacre</i>	<i>Amy Holden Jones</i>	<i>Santa Fe Productions (I)</i>	1982 (12 noviembre)	<i>Original</i>
1982	<i>Trick or Treats</i>	<i>Trick or Treats</i>	<i>Gary Graver</i>	<i>De Laurentiis Entertainment Group</i>	1982 (29 octubre)	<i>Original</i>
1982	<i>Unhinged</i>	<i>Unhinged</i>	<i>Don Gronquist</i>	<i>Anavisio Productions</i>	<i>Desconocido</i>	<i>Original</i>
1982	<i>Victims</i>	<i>Victims</i>	<i>Tony Vorno</i>	<i>Paulie Productions</i>	1982 (julio)	<i>Original</i>
1982	<i>Wacko</i>	<i>Wacko</i>	<i>Greydon Clark</i>	<i>Greydon Clark (productor)</i>	1983 (enero)	<i>Original</i>
1982	<i>Whodunit? Aka. Island of Blood</i>	<i>Sentenciados</i>	<i>William T. Naud</i>	<i>Creative Film Makers, SNR</i>	<i>Desconocido</i>	<i>Original</i>
1983	<i>A Night to Dismember</i>	<i>A Night to Dismember</i>	<i>Doris Wishman</i>	<i>Juri Productions</i>	<i>Desconocido</i>	<i>Original</i>
1983	<i>Disconnected</i>	<i>Disconnected</i>	<i>Gorman Bechard</i>	<i>Gorman Bechard (productor)</i>	<i>Desconocido</i>	<i>Original</i>
1983	<i>Double Exposure</i>	<i>La doble imagen del crimen</i>	<i>William Byron Hillman</i>	<i>Crown International Pictures, Greyhill Productions,</i>	1983 (enero)	<i>Original</i>

El asesino en serie en el cine de terror estadounidense (1960-1986): un discurso en la cultura popular

				<i>SilverStone Films</i>		
1983	<i>Microwave Massacre</i>	<i>La masacre del microondas</i>	<i>Wayne Berwick</i>	<i>Reel Life Productions</i>	1983 (31 agosto)	<i>Original</i>
1983	<i>Night Warning aka. Nightmare Maker</i>	<i>Amenaza en la noche</i>	<i>William Asher</i>	<i>S2D Associates, Royal American Pictures</i>	1982 (febrero)	<i>Original</i>
1983	<i>Please Don't Eat the Babies</i>	<i>Please Don't Eat the Babies</i>	<i>Henri Charr</i>	<i>Mars Production</i>	1983 (noviembre)	<i>Original</i>
1983	<i>Psycho II</i>	<i>Psicosis 2: el regreso de Norma</i>	<i>Richard Franklin</i>	<i>Universal Pictures</i>	1983 (3 junio)	<i>Original</i>
1983	<i>Sledgehammer</i>	<i>Sledgehammer</i>	<i>David A. Prior</i>	<i>Nicolas T. Kimaz - Nicholas Imaz (productor)</i>	<i>Desconocido</i>	<i>Original</i>
1983	<i>Sleepaway Camp</i>	<i>Campamento de verano</i>	<i>Robert Hiltzik</i>	<i>American Eagle</i>	1983 (18 noviembre)	<i>Original</i>
1983	<i>Sweet Sixteen</i>	<i>Sweet Sixteen</i>	<i>Jim Sotos</i>	<i>Jim Sotos, Jim Gillespie (productores)</i>	1983 (septiembre)	<i>Original</i>
1983	<i>The Final Terror aka. Campsite Massacre aka. Bump in the Night aka. The Forest Primeval</i>	<i>The Final Terror</i>	<i>Andrew Davis</i>	<i>Joe Roth (productor)</i>	1983 (1 mayo)	<i>Original</i>
1983	<i>The House of Sorority Row</i>	<i>Siete mujeres atrapadas</i>	<i>Mark Rosman</i>	<i>VAE Production</i>	1983 (21 enero)	<i>Original</i>
1984	<i>A Nightmare On Elm Street</i>	<i>Pesadilla en Elm Street</i>	<i>Wes Craven</i>	<i>New Line Cinema, Media Home Entertainment, Smart Egg Pictures</i>	1984 (16 noviembre)	<i>Original</i>
1984	<i>Blood Theatre aka. Movie House Massacre</i>	<i>Blood Theatre</i>	<i>Rick Sloane</i>	<i>Rick Sloane (productor)</i>	<i>Desconocido</i>	<i>Original</i>
1984	<i>Body Double</i>	<i>Doble cuerpo</i>	<i>Brian De Palma</i>	<i>Body Double Productions, Delphi Productions II</i>	1984 (26 octubre)	<i>Original</i>

El asesino en serie en el cine de terror estadounidense (1960-1986): un discurso en la cultura popular

1984	<i>Day of the Reaper</i>	<i>Day of the Reaper</i>	<i>Tim Ritter</i>	<i>13th Dimensional Video, JTP Productions</i>	1984 (31 octubre)	<i>Original</i>
1984	<i>Fatal Games aka. Olympic Nightmare aka. The Killing Touch</i>	<i>Fatal Games</i>	<i>Michael Elliot</i>	<i>Impact Films</i>	<i>Desconocido</i>	<i>Original</i>
1984	<i>Friday the 13th. Part IV: The Final Chapter</i>	<i>Viernes 13. Último capítulo</i>	<i>Joseph Zito</i>	<i>Paramount Pictures, Georgetown Productions Inc.</i>	1984 (13 abril)	<i>Original</i>
1984	<i>Rocktober Blood</i>	<i>Rocktober: Concierto de Sangre</i>	<i>Beverly Sebastian</i>	<i>Stereo</i>	<i>Desconocido</i>	<i>Original</i>
1984	<i>Silent Madness</i>	<i>Locura sangrienta</i>	<i>Simon Nuchtern</i>	<i>Earls, MAG, Selim Picture Associates</i>	1984 (26 octubre)	<i>Original</i>
1984	<i>Silent Night, Deadly Night</i>	<i>Noche de paz, noche de muerte</i>	<i>Charlie E. Sellier Jr.</i>	<i>TriStar Pictures, Slayride</i>	1984 (9 noviembre)	<i>Original</i>
1984	<i>Splatter University</i>	<i>Splatter University</i>	<i>Richard W. Haines</i>	<i>Aquifilm</i>	1984 (13 julio)	<i>Original</i>
1984	<i>The Dark Side of Midnight</i>	<i>The Dark Side of Midnight</i>	<i>Wes Olsen</i>	<i>Wes Olsen (productor)</i>	<i>Desconocido</i>	<i>Original</i>
1984	<i>The Initiation</i>	<i>La iniciación</i>	<i>Larry Stewart</i>	<i>Georgian Bay, Initiation Associates</i>	1984 (diciembre)	<i>Original</i>
1984	<i>The Mutilator</i>	<i>El mutilador</i>	<i>Buddy Cooper</i>	<i>Buddy Cooper (productor)</i>	1985 (1 enero)	<i>Original</i>
1984	<i>The Prey</i>	<i>The Prey</i>	<i>Edwin Brown</i>	<i>Essex Productions (III)</i>	1984 (noviembre)	<i>Original</i>
1984	<i>They're Playing With Fire</i>	<i>Jugando con fuego</i>	<i>Howard Avedis</i>	<i>Hickmar Productions</i>	1984 (april)	<i>Original</i>
1985	<i>A Nightmare On Elm Street 2: Freddy's Revenge</i>	<i>Pesadilla en Elm Street 2: la venganza de Freddy</i>	<i>Jack Sholder</i>	<i>New Line Cinema, Heron Communications, Smart Egg Pictures</i>	1985 (1 noviembre)	<i>Original</i>
1985	<i>Bits and Pieces</i>	<i>Bits and Pieces</i>	<i>Leland Thomas</i>	<i>Leland Thomas</i>	<i>Desconocido</i>	<i>Original</i>

El asesino en serie en el cine de terror estadounidense (1960-1986): un discurso en la cultura popular

				(producer)		
1985	<i>Blood Cult</i>	<i>Blood Cult</i>	Christopher Lewis	Bill F. Blair, Jill Clark, Linda Lewis	1985 (mayo)	Original
1985	<i>Bridge Across Time</i>	<i>Terror en el puente de Londres</i>	E. W. Swackhamer	Charles Fries Productions	1985 (22 noviembre)	Original
1985	<i>Confessions of a Serial Killer</i>	<i>Confessions of a Serial Killer</i>	Mark Blair	Cedarwood Productions	1985 (14 noviembre)	Basado en el asesino en serie Henry Lee Lucas
1985	<i>Force of Darkness</i>	<i>Force of Darkness</i>	Alan Hauge	GMT Studios	Desconocido	Original
1985	<i>Friday the 13th, Part V: A New Beginning</i>	<i>Viernes 13, parte 5: Un nuevo comienzo</i>	Danny Steinmann	Georgetown Production Inc., Paramount Pictures, Terror Inc.	1985 (2 marzo)	Original
1985	<i>Horror House on Highway Five</i>	<i>Horror House on Highway Five</i>	Richard Casey	John P. Marsh (producer)	Desconocido	Original
1985	<i>Igor and the Lunatics</i>	<i>Igor y los lunáticos</i>	Billy Paroliny	Troma Entertainment	1985 (diciembre)	Original
1985	<i>Murderlust</i>	<i>Murderlust</i>	Donald M. Jones	James C. Lane (producer)	1985 (junio)	Original
1985	<i>Night Train to Terror</i>	<i>Noche en el tren del terror</i>	John Carr, Philip Marshak, Tom McGowan, Jay Schlossberg-Cohen, Gregg C. Tallas	Visto International Inc.	1985 (mayo)	Original
1985	<i>Screamplay</i>	<i>Screamplay</i>	Rufus Butler Seder	Troma Entertainment	1985 (november)	Original
1985	<i>The Doctor and the Devils</i>	<i>El doctor y los diablos</i>	Freddie Francis	Brooksfilms, Twentieth Century Fox Film Corporation	1985 (4 octubre)	Original
1985	<i>The Nail Gun Massacre</i>	<i>Nail gun - pistola de clavos</i>	Bill Leslie, Terry Lofton	Futuristic Films	1987 (enero)	Original
1985	<i>The Ripper</i>	<i>The Ripper</i>	Christopher Lewis	United Entertainment	1985 (noviembre)	Original

El asesino en serie en el cine de terror estadounidense (1960-1986): un discurso en la cultura popular

				<i>Pictures</i>		
1985	<i>Too Scare to Scream</i>	<i>Demasiada asustada para gritar</i>	<i>Tony Lo Bianco</i>	<i>21st Century Film Corporation, Doorman, Moviestore Entertainment</i>	1985 (4 enero)	<i>Original</i>
1986	<i>April Fool's Day</i>	<i>Inocentada sangrienta</i>	<i>Fred Walton</i>	<i>Paramoun Pictures, Hometown Films, TCTM</i>	1986 (27 marzo)	<i>Original</i>
1986	<i>Blood Hook</i>	<i>Blood Hook</i>	<i>Jim Mallon</i>	<i>Golden Chargers, Spider Lake Films Ltd. Partnership (I)</i>	1987 (abril)	<i>Original</i>
1986	<i>Crawlspace</i>	<i>El ático</i>	<i>David Schmoeller</i>	<i>Empire Pictures</i>	1986 (21 mayo)	<i>Original</i>
1986	<i>Evil Laugh</i>	<i>El retorno de martin</i>	<i>Dominick Brascia</i>	<i>Baio-Brascia-venokur Productions, Wildfire Productions</i>	<i>Desconocido</i>	<i>Basado libremente en el caso McMartin</i>
1986	<i>Henry, Portrait Of a Serial Killer</i>	<i>Henry, retrato de un asesino</i>	<i>John McNaughton</i>	<i>Maljack Productions</i>	1990 (5 enero)	<i>Basado en el asesino en serie Henry Lee Lucas</i>
1986	<i>Hunter's Blood</i>	<i>La sangre del cazador</i>	<i>Robert C. Hughes</i>	<i>Cineventura Productions London, Hunters Blood Limited</i>	1987 (enero)	<i>Novela. Jere Cunningham, Hunter's Blood, 1986</i>
1986	<i>Jason Lives: Friday the 13th. Part VI</i>	<i>Viernes 13 VI: Jason vive</i>	<i>Tom McLoughlin</i>	<i>Paramount Pictures, Terror Films Inc.</i>	1986 (1 agosto)	<i>Original</i>
1986	<i>Killer Party</i>	<i>Odio en la sangre</i>	<i>William Fruet</i>	<i>Marquis, Polar Entertainment Corporation, telecom Entertainment Inc.</i>	1986 (9 mayo)	<i>Original</i>
1986	<i>Las Vegas Serial Killer</i>	<i>Las Vegas Serial Killer</i>	<i>Ray Dennis Steckler</i>	<i>Katherine Steckler, Ray Dennis Steckler (productor)</i>	<i>Desconocido</i>	<i>Original</i>

El asesino en serie en el cine de terror estadounidense (1960-1986): un discurso en la cultura popular

1986	<i>Mountaintop Motel Massacre</i>	<i>Mountain Motel Massacre</i>	<i>Jim McCollough Sr.</i>	<i>New World Pictures</i>	1986 (abril)	<i>Original</i>
1986	<i>Night Ripper!</i>	<i>Night Ripper</i>	<i>Jeff Hathcock</i>	<i>Jeff Hathcock, John tomlinson (productores)</i>	<i>Desconocido</i>	<i>Original</i>
1986	<i>Psycho III</i>	<i>Psicosis III</i>	<i>Anthony Perkins</i>	<i>Universal Pictures</i>	1986 (2 julio)	<i>Original</i>
1986	<i>Revenge</i>	<i>Revenge</i>	<i>Christopher Lewis</i>	<i>Linda Lewis (productor)</i>	1986 (marzo)	<i>Original</i>
1986	<i>Shadows Run Black</i>	<i>Shadows Run Black</i>	<i>Howard Heard</i>	<i>Mesa Film</i>	<i>Desconocido</i>	<i>Original</i>
1986	<i>Slaughter High</i>	<i>El día de los inocentes</i>	<i>George Dugdale, Mark Ezra, Peter Mckenzie, Litten</i>	<i>Spectacular Trading International</i>	1986 (14 noviembre)	<i>Original</i>
1986	<i>Sorority House Massacre</i>	<i>Sorority House Massacre</i>	<i>Carol Frank</i>	<i>Concorde Pictures</i>	1986 (octubre)	<i>Original</i>
1986	<i>Terror at Tenkiller</i>	<i>Terror at Tenkiller</i>	<i>Ken Meyer</i>	<i>Ken Meyer (productor)</i>	<i>Desconocido</i>	<i>Original</i>
1986	<i>The Hitcher</i>	<i>Carretera al infierno</i>	<i>Robert Harmon</i>	<i>HBO Pictures, Silver Screen Partners</i>	1986 (21 febrero)	<i>Original</i>
1986	<i>The Texas Chainsaw Massacre 2</i>	<i>La matanza de Texas 2</i>	<i>Tobe Hooper</i>	<i>Cannon Films</i>	1986 (22 agosto)	<i>Original</i>
1986	<i>The Zero Boys</i>	<i>Los Zero Boys</i>	<i>Nico Mastorakis</i>	<i>Omega Entertainment</i>	<i>Desconocido</i>	<i>Original</i>
1986	<i>Torment</i>	<i>Tortura implacable</i>	<i>Samson Aslasian, John Hopkins</i>	<i>Aslasian-Hopkins Production</i>	1986 (abril)	<i>Original</i>
1986	<i>Truth or Dare: A Critical Madness</i>	<i>Eliminator</i>	<i>Tim Ritter</i>	<i>Peerless Films, Twisted Illusions</i>		<i>Original</i>

ANEXO 2: PELÍCULAS VISIONADAS

Año (19-	Título original	Género/ orient.	Nombre	Nación	Lugar	Perfil	Vestido	Arma	Razón	Víctimas		Final	Experto
										Nº	Gº		
60	<i>Psycho</i>	M/H (T.)	Michael Bates	A/BI	Ru	Recepcionista	Femenino	Cuchillo	L	3	1M/ 2F	En	Sí. Policía, doctor.
61	<i>Homicidal</i>	M/Hom. (T)	Emily/Warren	A/BI	Ur	Enfermera, dependiente	Femenino	Anzuelo	L	2	1M/ 1F	En	Sí. Doctor
61	<i>Bloodlust</i>	M/H	Albert Balleau	A/BI	Ru	Rico	Aventura	Propias	L	2	2M	So	No
62	<i>Hands of a Stranger</i>	M/H	Vernon Paris.	A/BI	Ur	Pianista	Elegante	Ballesta	Sbr	2	1M/ 1F	En	Sí. Doctor
63	<i>Diary of a Madman</i>	M/H	Simon Cordier	A/BI	Ru	Escultor, magistrado	Elegante	Cuchillo	Sbr	5	4D/ 1F	So	Sí. Profesor
63	<i>Blood Feast</i>	M/H	Fuad Ramses	A/BI	Ur/A.R	Dependiente	Elegante	Cuchillo	Rit	15	1M/ 14F	Si	Sí. Policía
63	<i>The Sadist.</i>	M/H	Charly A. "Charlie" Tibbs y Judy Bradshaw	A/BI	Ru	Ladrón	Casual	Cuchillo	L	2	2M	En	Sí. Profesor
63	<i>Terrified!</i>	M/H	Wesley Blake	A/BI	Ru	Encargado	Máscara	Cuchillo	L	D	M	En	Sí. Sheriff
64	<i>Two Thousand Maniacs!</i>	Grupal: M/H y F/H	Grupal: pueblo entero	A/BI	Ru	Hillbilies	Sureño	Cuchillo	Rit, Slv	4	2M/ 2F	D	No
64	<i>The Strangler</i>	M/H	Leo Kroll	A/BI	Ur	Técnico	Elegante	Cuchillo	L	3	3F	D	Sí. Policía
65	<i>Color Me, Blood Red</i>	M/H	Adam Sorg	A/BI	Ur/A.R	Pintor	Casual	Cuchillo	L	3	1M/ 2F	D	No
66	<i>Chamber of Horrors</i>	M/H	Jason Cravatte/Jason Caroll	A/BI	Ur	Noble	Elegant	Cuchillo	L	3	2M/ 1F	D	Sí. Policía, dueños de museo
66	<i>Aroused</i>	M/H	Louis	A/BI	Ur	Camarero	Anónimo	Cuchillo	L	3	3F	D	Sí. Policía
67	<i>Mundo</i>	M/H	Mr. Reivere	A/BI	Ur	Profesor,	Gabardin	Cuchillo	L	3	3F	So	Sí. Policía

El asesino en serie en el cine de terror estadounidense (1960-1986): un discurso en la cultura popular

	<i>Depravados</i>					Bailarín	a, pañuelo						
68	<i>The Boston Strangler</i>	M/H	Albert DeSalvo	A/BI	Ur	Fontanero	Anónimo: Trabajar	Cuchillo	L	13	13F	En	Sí. Policía
68	<i>The Ghastly Ones!</i>	F/H	Ruth/Hattie	A/BI	Ru	Sirvienta	Máscara	Cuchillo	Cmp	4	3M/ 1F	En	No
69	<i>Nightmare in Wax</i>	M/H	Vincent Renard	A/BI	Ru	Antiguo actor	Elegante	Cuchillo	V	4	2M/ 2F	En	Sí. Policía
69	<i>Scream Baby Scream</i>	M/H	Charles Butler	A/BI	Ur	Artista	Elegante	Varias: cuchillo...	V	2	1M/ 1F	En	Sí. Policía
69	<i>Night of Bloody Horror</i>	F/H	Agatha Stuart	A/BI	Ur/A.R	Ama de casa	Anónimo	Cuchillo.	L	4	2M/ 1F	So	Sí. Policía
69	<i>The Honeymoon Killers</i>	Grupal: M/H y F/H	Marta Beck y Raymond Fernández	A/BI	Ur	Enfermera, timador	Elegante	Varios: cuchillo...	Cmp	4	4F	So	No
70	<i>Bloodthirsty Butchers</i>	Grupal: M/H	Sweeney Todd, Tobias Ragg	A/BI	Ur	Barbero, carnicero	Anónimo: trabajador	Varios: cuchillo...	Cmp	6	4M/ 2F	So	No
70	<i>The Wizard of Gore</i>	M/H	Mago Montag	A/BI	Ur	Mago	Esmoquin , capa y sombrero	Varios: cuchillo...	L	9	1M/ 8F	So	No
71	<i>The Headless Eyes</i>	M/H	Arthur Malcolm	A/BI	Ur	Artista	Anónimo, con un parche	Varios: cuchillo...	L/V	6	1M/ 4F	So	No
71	<i>Zodiac Killer</i>	M/H	Jerry	A/BI	Ur	D	Vaquera	Varios: hacha...	L	12	6M/ 6F	So	Sí. Policía
72	<i>Pigs</i>	F/H	Lynn Hart	A/BI	Ru	Interna	Camisas, jerseys, pantalón	Varios: hacha...	L	4	4M	En	Sí. Psiquiatra
72	<i>I Dismember Mama</i>	M/H	Albert	A/BI	Ur	Convicto	Ropa negra	Electrocu ción	L	3	1M/ 2F	En	Sí. Policía, psiquiatra s
72	<i>The Last House on</i>	Grupal: M/H y	Krug, Fred, Sadie, Junior	A/BI	Ur/A.R	Convictos	Anónima	Enterrami ento vivo	L	2	2F	En	No

El asesino en serie en el cine de terror estadounidense (1960-1986): un discurso en la cultura popular

	<i>the Left</i>	F/B											
72	<i>The Gore Gore Girls</i>	F/H	Marlene	A/BI	Ur	Camarera	Ropa negra	Espada	Cmp	3	3F	En	Sí. Policía
72	<i>Silent Night, Bloody Night</i>	M/H	Wilfred Butler	A/BI	Ru	D	Ropa negra	Ahogamiento	V	5	4M/1F	En/S o	Sí. Policía
72	<i>The Arousers</i>	M/H	Eddie Collings	A/BI	Ur	Entrenador	Anónimo	Ahogamiento	L	6	6F	Mu	No
73	<i>Don't Look in the Basement</i>	F/H	Dr. Geraldine Masters	A/BI	Ru	Interno	Bata de doctor	Guadaña de mano	L	3	2M/1F	Mu	No
73	<i>The Killing Kind</i>	M/H	Terry Lambert	A/BI	Ur/A.R .	Mantenimiento , ex convicto	Ropa vaquera	Hacha	L	3	3F	Mu	No
73	<i>Three on a Meathook</i>	M/H	Pa Townsend	A/BI	Ru	Granjero	Vaqueros, rural	Hacha	L	4	4F	Mu	Sí. Psiquiatra
73	<i>The Severed Arm</i>	Grupal: M/H y F/H	Roger Rogers, Teddy Rogers	A/BI	Ur	D	Anónimo	Cera	L/V	4	4M	Mu	No
73	<i>Scream Bloody Murder</i>	M/H	Matthew	A/BI	Ru/Ur	Interno	Anónimo	Varios: ahogamiento...	L	10	7M/3F	Mu	No
74	<i>Don't Open the Door</i>	D	D	A/BI	Ru	D	Ropa negra	Varios: ahogamiento...	D	4	3M/1F	Mu	No
74	<i>Deranged</i>	M/H	Ezra Cobb	A/BI	Ru	Granjero	Vaqueros, rural	Pistola	L	3	3F	Mu	No
74	<i>Texas Chain Saw Massacre</i>	Fam: M/H	Autoestopista, viejo, abuelo, cara de cuero	A/BI	Ru	Dependiente	Rural, anónimo	Pistola	L	4	3M/1F	Mu	No
75	<i>Forced Entry</i>	M/H	Carl	A/BI	Ur/A.R .	Mecánico	Ropa vaquera, camisetas	Poder mental	L	3	3F	Mu	No
75	<i>The Love Butcher</i>	M/H	Caleb/Lester	A/BI	Ur/A.R .	Jardinero	Peto y camisa (Caleb), traje	Taladro	L	5	1M/4F	Mu	Sí. Policía

El asesino en serie en el cine de terror estadounidense (1960-1986): un discurso en la cultura popular

							(Lester)						
75	<i>Criminally Insane</i>	F/H	Ethel Janowski	A/BI	Ur	Interna	Vestidos anchos	Taladro	L	6	4M/2F	Mu	Sí. Policía, psiquiatra
76	<i>Alice Sweet Alice</i>	F/H	Señora Tredoni	A/BI	Ur	Ama de llaves	Guantes blancos, chubasquero, máscara	Tijeras	L	5	3M/2F	Mu	Sí. Policía
76	<i>Keep My Grave Open</i>	F/H	Leslie Fontaine/Kevin	A/BI	Ru	Interna	Anónimo	Tijeras de podar	L	4	2M/2F	Mu	Sí. Psiquiatra
76	<i>Eaten Alive</i>	M/H	Judd	A/BI	Ru	Propietario	Ropa vaquera	Varios: cuchillo...	L	4	3M/1F	Mu	Sí. Policía
76	<i>The Town that Dreaded Sundown</i>	D	Desconocido	A/BI	Ur	D	Ropa negra	Varios: cuchillo...	D	7	3M/4F	Mu	Sí. Policía
76	<i>My Friends Need Killing</i>	M/H	Gene Kline	A/BI	Ur	Ex soldado	Ropa vaquera	Varios: propias	L	5	4M/1F	Mu	No
76	<i>The Incredible Torture Show</i>	Grupal: M/H y F/H	Sardú y sus seguidores	A/BI	Ur	Actores	Anónima	Varios: ahogamiento...	L	9	2M/7F	Mu	Sí. Policía
76	<i>Snuff</i>	Grupal: M/H y F/B	Satahn, Angelica, Ana, Susana, Carmela./Guy	A/BI	Ru/Ur	Actor, Líder secta	Ropas hippies	Varios: ahogamiento...	Rit/L	14	9M/5F	Mu	No
77	<i>The Last House on the Dead End Street</i>	M/H	Terry Hawkins	A/BI	Rural	Ex convicto/cineasta	Ropa negra	Varios: cuchillo...	L	5	3M/2F	Mu	No
77	<i>Drive-In Massacre</i>	D	Desconocido	A/BI	Ur	D	D	Varios: ahogamiento...	D	7	4M/3F	Mu	Sí. Policía
78	<i>Halloween</i>	M/H	Michael Myers	A/BI	Ur	Interna	Máscara blanca,	Varios: cuchillo...	L	4	1M/3F	Mu	Sí. Policía,

El asesino en serie en el cine de terror estadounidense (1960-1986): un discurso en la cultura popular

							mono de trabajo						psiquiatra
78	<i>The Toolbox Murders</i>	M/H	Vance Kingsley, Kent Kingsley	A/BI	Ur	Propietario	Ropa negra, máscara de ski	Varios: cocodrilo ...	L	5	1M/4F	Mu	Sí. Policía
78	<i>Mardi Gras Massacre</i>	M/H	John	A/BI	Ur	D	Elegante	Varios: cuchillo...	Rit/L	4	4F	Mu	Sí. Policía
79	<i>When a Stranger Calls</i>	M/H	Curt Duncan	A/BI	Ur	Ex Convicto	Vaqueros, chaqueta de tela	Varios: cuchillo...	L	3	2M/1F	Mu	Sí. Policía
79	<i>Don't Go in the House</i>	M/H	Donny Kohler	A/BI	Ru	Operario	Anónimo	Varios: cuchillo...	L	4	1M/3F	Mu	Sí. Cura
79	<i>Tourist Trap</i>	M/H	Mr. Slauser	A/BI	Ru	Propietario	Sureño, máscara	Varios: cuchillo...	L/V	6	3M/3F	Mu	No
79	<i>Savage Weekend</i>	M/H	Greg Pettis	A/BI	Ru	D	Máscara.	Varios: cuchillo...	L	5	4M/1F	Mu	No
79	<i>The Psychotronic Man</i>	M/H	Rocky Foscoe	A/BI	Ur	Barbero	Camisas, pantalón.	Varios: cuchillo...	Sbr	9	8M/1F	Mu	Sí. Policía, psiquiatra
79	<i>The Hollywood Strangler Meets The Skid Row Slasher</i>	M/H y F/H	Johnatan Click, The Skid Row Slasher	A/BI	Ur	Fotógrafo/ desconocido	Ropa vaquero/ elegante	Varios: cuchillo...	L	13	4M/9F	Mu	No
79	<i>Driller Killer</i>	M/H	Reno Miller	A/BI	Ur	Artista	Ropa vaquera	Varios: cuchillo...	L	11	9M/2F	Mu	No
80	<i>Mother's Day</i>	Familia: M/H y F/H	Madre, Ike, Adley	A/BI	Ru	D	Sueño	Varios: cuchillo...	L/Slv	3	1M/2F	Mu	No
80	<i>Dressed to Kill</i>	M/H (Trav.)	Robert Elliot/Bobby	A/BI	Ur	Psicólogo	Vestido de mujer	Varios: cuchillo...	L	3	3F	Mu	No
80	<i>Schizoid</i>	M/H	Doug	A/BI	Ur	Periodista	Gabardina, sombrero/	Varios: cuchillo...	L/V	4	1M/3F	Mu	Sí. Policía

El asesino en serie en el cine de terror estadounidense (1960-1986): un discurso en la cultura popular

							anónimo						
80	<i>Christmas Evil</i>	M/H	Harry Stadling	A/BI	Ur/A.R.	Operario	Traje de Santa Claus/anónimo	Varios: cuchillo...	L	4	3M/1F	Mu	No
80	<i>Fade to Black</i>	M/H	Eric Binford	A/BI	Ur	Trabajador en Hollywood	Disfraces varios	Varios: cuchillo...	L	5	3M/2F	Mu	Sí. Policía, psiquiatra
80	<i>New Year's Evil</i>	M/H	Richard Sullivan	A/BI	Ur	D	Disfraz	Varios: cuchillo...	L	7	3M/4F	Mu	Sí. Policía, psicólogo
80	<i>Maniac</i>	M/H	Frank Zito	A/BI	Ur	Restaurador	Anónimo	Varios: cuchillo...	L	7	2M/5F	Mu	No
80	<i>He Knows You're Alone</i>	M/H	Ray Carlton	A/BI	Ru	D	Anónimo	Varios: cuchillo...	L/V	9	4M/5F	Mu	Sí. Policía
80	<i>Friday the 13th</i>	F/H	Pamela Voorhees	A/BI	Ru	Cocinera	Anónimo	Varios: cuchillo...	L/V	9	5M/4F	Mu	No
80	<i>Terror Train</i>	M/H	Kenny Hampson	A/BI	Ur/Tren	Interno	Máscara	Varios: cuchillo...	L/V	10	9M/1F	Mu	No
81	<i>The Funhouse</i>	Fam: M/H	Conrad Straker, Gunther Straker	A/BI	Ru	Propietarios	Sureño/ropa negra	Varios: cuchillo...	L	6	4M/2F	Mu	No
81	<i>Bloody Birthday</i>	Grupal: M/H y F/H	Debbie Brody, Curtis Taylor, Steven Seton	A/BI	Ur/A.R.	Estudiantes	Ropa infantil	Varios: cuchillo...	Sbr	8	4M/4F	Mu	No
81	<i>Just Before Dawn</i>	Familia: M/H y F/H	Ma Logan, Pa Logan, Merry Cat, gemelos	A/BI	Ru	Leñadores	Sureño	Varios: cuchillo...	Slv	6	5M/1F	Mu	Sí. Policía
81	<i>Eyes of a Stranger</i>	M/H	Stanley Herbert	A/BI	Ur	D	Elegante	Varios: cuchillo...	L	8	5M/3F	Mu	No
81	<i>Graduation Day</i>	M/H	Kevin Badger	A/BI	Ur/Uni	Estudiante	Anónimo	Varios: cuchillo...	L/V	9	5M/4F	Mu	Sí. Policía
81	<i>Friday the 13th. Part II</i>	M/H	Jason Voorhees	A/BI	Ru	D	Sureño, máscara	Varios: cuchillo...	L/V	9	5M/4F	Mu	No

El asesino en serie en el cine de terror estadounidense (1960-1986): un discurso en la cultura popular

81	<i>The Burning</i>	M/H	Cropsy	A/BI	Ru	Monitor	Ropa negra	Varios: cuchillo...	L/V	10	5M/5F	Mu	No
81	<i>Hospital Massacre</i>	M/H	Harry/Harold Rusk	A/BI	Ur	Médico	Médico	Varios: cuchillo...	L	10	6M/4F	Mu	No
81	<i>Final Exam</i>	M/H	D	A/BI	Ur/Uni	D	Ropa vaquera	Varios: cuchillo...	D	11	3M/8F	Mu	No
81	<i>Don't Go in the Woods... Alone</i>	M/H	D	A/BI	Ru	D	Con pieles, como un "salvaje"	Varios: pistola...	Slv	13	8M/5F	Mu	Sí. Policía
82	<i>Alone In The Dark</i>	Grupo: M/H y M/Hom	Frank Hawkes, Byron Sutcliff, Ronald Elster, Tom "Bleeder" Skagg	A/BI	Ru	Internos	Anónimo	Varios: pistola...	L	11	10 M/1 F	Mu	Sí. Psiquiatra
82	<i>Trick or Treats</i>	M/H	Malcolm O'Keefe	A/BI	Ur/A.R	Interno	Anónimo	Varios: espada...	L/V	3	1M/2F	Mu	No
82	<i>Bells</i>	M/H	Noah Clayton	A/BI	Ur	Antiguo operario	Anónimo	Varios: pistola...	L/V	5	2M/3F	Mu	Sí. Policía, profesor.
82	<i>Death Valley</i>	M/H	Hal	A/BI	Ru	D	Cowboy	Varios: ahogamiento...	L	7	5M/2F	Mu	Sí. Policía
82	<i>Girls Nite Out</i>	F/H	Barnie/Katie Cavanaugh	A/BI	Ur/Uni	Camarera	Anónimo	Varios: cuchillo...	L/V	9	5M/4F	Mu	Sí. Policía
82	<i>Madman</i>	M/H	Madman Marz	A/BI	Ru	Antiguo granjero	Sureño	Varios: cuchillo...	Slv	10	5M/5F	Mu	No
82	<i>Blood Song</i>	M/H	Paul Foley	A/BI	Ru	Interno	Anónimo	Varios: ahogamiento...	L	8	5M/2F	Mu	Sí. Policía
82	<i>Pranks</i>	M/H	Craig	A/BI	Ur/Uni	Estudiante	Anónimo	Varios: ahogamiento...	L	10	6M/4F	Mu	No
82	<i>The Slumber Party Massacre</i>	M/H	Russ Thorn	A/BI	Ur/A.R	Convicto	Ropa vaquero	Varios: ahogamiento...	L	12	5M/7F	Mu	No

El asesino en serie en el cine de terror estadounidense (1960-1986): un discurso en la cultura popular

82	<i>Midnight</i>	Familia: M/H y F/H	Cynthia, Cyrus, Luke, Abraham.	A/BI	Ru	D	Sureño	Varios: ahogamie nto...	Rit	13	8M/ 5F	Mu	No
83	<i>The Final Terror</i>	Familia: M/H y F/H	Eggar, Madre de Eggar	A/BI	Ru	Monitor	Uniforme	Varios: pistola...	L/Slv	5	1M/ 3F	Mu	No
83	<i>Double Exposure</i>	M/H	B. J. Wilde	A/BI	Ur	Conductor	Anónimo	Varios: cuchillo...	Cmp	10	5M/ 5F	Mu	No
83	<i>The House on Sorority Row</i>	Grupal: M/H	Eric, Nelson Beck	A/BI	Ur/Uni .	Doctor	Anóni	Varios: cuchillo...	V	8	1M/ 7F	Mu	No
84	<i>A Nightmare On Elm Street</i>	M/H	Freddy Krueger	A/BI	Ur/A.R .	D	Sombrero , vaqueros y jersey	Varios: hacha...	V	4	2M/ 2F	So	No
84	<i>Splatter University</i>	M/H	Padre Janson/Daniel Grayham	A/BI	Ur/Uni .	Interno	Anónimo	Varios: cuchillo...	L	8	1M/ 7F	So	No
84	<i>Silent Night, Deadly Night</i>	M/H	Billy	A/BI	Ur	Santa Cláus	Anónimo	Varios: hacha...	L	11	8M/ 3F	So	Sí. Policía
84	<i>Silent Madness</i>	M/H	Howard Francis Jones, Sra. Gilmore	A/BI	Ru	Interno	Anónimo	Varios: pistola...	L/V	13	4M/ 9F	So	Si. Psiquiatra
85	<i>Igor and the Lunatics</i>	Grupal: M/H	Ygor, Paul Byron	A/BI	Ur	Ex convictos	Hippie	Varios: hipnosis ...	Rit/L	5	1M/ 4F	So	Sí. Policía
85	<i>Blood Cult</i>	F/H	Tina Willbois	A/BI	Ur/Un	Estudiante	Anónimo	Varios: cuchillo...	Rit/L	5	1M/ 4F	So	Sí. Policía
85	<i>Horror House on Highway 5</i>	Fam: M/H	Mabuser, Gary	A/BI	Ru	Doctor, asistente	Anónimo	Varios: jeringuilla ...	L	8	5M/ 3F	So	No
86	<i>Henry: Portrait of a Serial Killer</i>	M/H	Henry Lee Lucas, Otis	A/BI	Ur	Diversos	Anónimo	Varios: cuchillo...	L	17	5M/ 12F	So	No
86	<i>Crawlspace</i>	M/H	Karl Gunther	A/BI	Ur	Propietario,	Anónimo	Varios:	L	5	3M/	So	No

El asesino en serie en el cine de terror estadounidense (1960-1986): un discurso en la cultura popular

						doctor		martillo...			2F		
86	<i>Mountain Top Motel</i>	F/H	Evelyn	A/BI	Ru	Interno	Anónimo	Varios: cuchillo...	L	6	3M/ 3F	So	Sí. Policía
86	<i>Blood Hook</i>	M/H	Leroy Leudke	A/BI	Ru	Pescador	Anónimo	Varios: cuchillo...	L	7	4M/ 3F	So	Sí. Policía
86	<i>April Fool's Day</i>	F/H	Muffy/Buffy St. John	D	Ru	Estudiante	Anónimo	Varios: pistola...	L	8	4M/ 4F	So	No
86	<i>The Hitcher</i>	M/H	John Ryder	D	Ru	D	Anónimo	Varios: pistola...	L	7	5M/ 2F	Mu	Sí
86	<i>Sorority House Massacre</i>	M/H	Bobby	D	Ur/Uni	Interno	Anónimo	Varios: pistol	L	8	5M/ 3F	So	No
86	<i>Slaughter High</i>	M/H	Marty	Eg	Ru	Interno	Anónimo	Varios: taladro...	L/V	13	7M/ 6F	So	No
86	<i>Evil Laugh</i>	F/H	Sadie	Fr/BI	Ru	D	Anónimo	Varios: pistola...	L/V	10	8M/ 2F	So	Sí. Policía

Leyenda

- M: Masculino/F: Femenino
- H: Heterosexual/Hom: Homosexual/B: Bisexual
- A: Americano/Bl: Blanco/Fr: Francés/D: Desconocido
- Ru: Rural/Ur: Urbano/Uni: Universidad/ar.res.: Área residencial
- L: Locura / V: Venganza / Sbr: Sobrenatural / Rit:Ritual / Slv:salvajismo / Cmp: Competición
- Mu: Muerto / So: Sobrevive /En: Encerrado